

**UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID**

**FACULTAD DE BELLAS ARTES**

**DEPARTAMENTO DE PINTURA (PINTURA Y RESTAURACIÓN)**



**TESIS DOCTORAL**

**Signo en la pintura china de las dinastías Ming y Qing : ciclos de vida-  
muerte y de nuevas vidas o reencarnaciones plásticas, técnicas y  
conceptuales**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

Manuela Domínguez Culebras

DIRIGIDA POR

Manuel Parralo Dorado

**Madrid, 2001**

ISBN: 978-84-8466-167-2

©Manuela Domínguez Culebras, 1995

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID  
Facultad de Bellas Artes  
Departamento de Pintura



BIBLIOTECA U.C.M.



5308328766

"EL SIGNO EN LA PINTURA CHINA  
DE LAS DINASTIAS MING Y QING.

CICLOS DE VIDA-MUERTE Y DE NUEVAS  
VIDAS O REENCARNACIONES PLASTICAS,  
TECNICAS Y CONCEPTUALES".



R<sup>o</sup> T 160

Tesis Doctoral  
realizada por:  
Manuela Domínguez Culebras

Dirigida por:  
Dr. D. Manuel Parralo Dorado  
Catedrático de Pintura IV y  
Director del Departamento  
de Pintura  
Facultad de Bellas Artes

Madrid, 1994

**A m i h i j a .**

## **INDICE GENERAL**



AGRADECIMIENTOS.....	XII
----------------------	-----

MEMORIA.....	XVII
--------------	------

<p style="text-align: center;"><u>PRIMERA PARTE: EL SIGNO.</u></p>
--

1. <u>INTRODUCCION</u> .....	2
Notas.....	6
2. <u>EL SIGNO EN OCCIDENTE</u> .....	7
2.1. Lenguaje y comunicación.....	7
2.1.1. Las dimensiones de la actividad lingüística.....	10
2.1.1.1. Estructural.....	11
2.1.1.2. Funcional.....	12
2.1.1.3. Procesual.....	13
2.2. El signo en la Antigüedad.....	14
2.3. El signo en la Edad Media.....	15
2.4. El signo en la Edad Moderna.....	17
2.5. El signo en la Edad Contemporánea.....	18
2.5.1. Morris y la Semiótica.....	19
2.5.2. Definiciones, divisiones y argumentaciones.....	20
2.5.3. Naturaleza y función.....	35
2.5.4. Signo y símbolo.....	37
2.5.4.1. Algunos tipos de símbolos.....	44
2.6. Los ideogramas y pictogramas occidentales....	46
2.7. Los emblemas.....	48
2.8. Los graffiti.....	48
2.9. Los comics.....	50
Notas.....	53
3. <u>EL SIGNO EN EXTREMO ORIENTE: CHINA</u> .....	68
3.1. Introducción al país de China.....	69
3.1.1. Situación geográfica.....	73
3.1.2. Nacionalidades.....	76
3.1.3. Antigüedad de la Civilización China.....	78
3.1.4. Las dinastías.....	82
3.2. Filosofía y religión.....	83
3.2.1. Orígenes.....	84
3.2.2. El Confucionismo.....	88
3.2.2.1. Genealogía de Confucio.....	91
3.2.2.2. Cronología de Confucio.....	92
3.2.2.3. Vida de Confucio.....	93
3.2.2.4. Obra de Confucio.....	95

3.2.2.5. Filosofía de Confucio.....	100
3.2.2.6. Evolución del Confucionismo.....	104
3.2.2.7. Signo y símbolo en Confucio.....	108
3.2.3. El Taoísmo.....	113
3.2.3.1. La figura de Lao Tse.....	115
3.2.3.2. El <i>Tao Te Ching</i> .....	117
3.2.3.3. El signo y la palabra de Lao Tse.....	118
3.2.3.4. Trascendencia del <i>Tao Te Ching</i> .....	119
3.2.4. El Buddhismo.....	125
3.2.4.1. Orígenes.....	128
3.2.4.2. Esencia.....	131
3.2.4.3. Los signos en la pintura.....	133
3.2.4.4. El Vehículo del Diamante.....	135
3.2.4.4.1. Su naturaleza.....	136
3.3. Lengua, escritura y caligrafía.....	139
3.3.1. Lengua.....	139
3.3.2. Escritura.....	140
3.3.3. Caligrafía.....	143
3.3.3.1. Los caracteres chinos.....	145
3.3.3.1.1. Formación y evolución.....	146
3.3.3.1.1.1. Caracteres <i>Jiaguwen</i> .....	148
3.3.3.1.1.2. Caracteres <i>Jinwen</i> .....	149
3.3.3.1.1.3. Caracteres <i>Ziaozhuan</i> .....	150
3.3.3.1.1.4. Caracteres <i>Zhuanshu</i> .....	151
3.3.3.1.1.6. Caracteres <i>Lishu</i> .....	151
3.3.3.1.1.7. Caracteres <i>Kaishu</i> .....	151
3.3.3.1.1.8. Caracteres <i>Xingshu</i> .....	152
3.3.3.1.1.9. Caracteres <i>Caoshu</i> .....	152
3.3.3.1.1.10. Caracteres <i>Jiantizi</i> .....	153
3.3.3.1.1.11. Caracteres o escritura de Wen Zhenming.....	- 153
3.3.3.1.2. Algunas causas que participaron en su - desarrollo.....	- 154
3.3.3.1.3. Estructura.....	156
3.3.3.1.3.1. Signos simples.....	156
3.3.3.1.3.2. Signos compuestos.....	157
3.3.3.1.3.3. Signos mixtos.....	158
3.3.3.1.4. Orden de los trazos.....	159
3.3.3.1.5. División.....	159
3.3.3.1.6. Características particulares.....	161
3.3.3.1.7. La técnica y los diferentes trazos.....	164
3.3.3.1.7.1. Tabla de trazos básicos.....	169
3.3.3.1.7.2. Regla sobre el orden de escritura de los caracteres chinos.....	- 170
3.3.3.1.6.3. Simplificación de los caracteres chinos.....	- 171
3.3.3.2. Fonología.....	172
3.3.3.2.1. Comparación con la escritura fonética.,	174
3.3.3.2.2. La pronunciación.....	179
3.3.3.2.2.1. Signos tónicos.....	181
3.3.3.2.3. El alfabeto fonético chino.....	185
3.3.4. Los nombres y apellidos.....	186

3.3.4.1. Formación.....	186
3.3.4.2. Origen de los apellidos.....	187
3.3.4.3. Origen de los nombres.....	188
3.3.5. Arte literario y poesía.....	188
3.3.5.1. Orígenes.....	190
3.3.5.2. Desarrollo.....	190
3.3.5.3. Dinastía <i>Ming</i> .....	194
3.3.5.4. Dinastía <i>Qing</i> .....	195
3.4. Otros aspectos de la sociedad.....	198
3.4.1. Los Mandarines.....	198
3.4.2. El arte de la guerra.....	200
3.4.2.1. Orígenes.....	201
3.4.2.2. Algunas consideraciones fundamentales de Sun Tzu.....	202
3.4.3. Agricultura y jardinería.....	204
3.4.3.1. El arroz.....	205
3.4.3.2. El <i>pen-zin</i> .....	206
3.4.3.3. El opio.....	207
3.4.4. Las artes marciales.....	208
3.4.4.1. El <i>Wushu</i> .....	208
3.4.4.1.1. Orígenes.....	210
3.4.4.1.2. Desarrollo.....	212
3.4.4.2. El <i>Taijiquan</i> .....	215
3.4.4.3. El <i>Qigong</i> .....	217
3.4.4.4. El Karate.....	218
3.4.4.4.1. Las escuelas <i>Wutang</i> y <i>Shaolin chuanfu</i> ..	219
3.4.5. La acrobacia.....	221
3.4.5.1. Orígenes.....	221
3.4.5.2. Material accesorio.....	222
3.4.6. La ópera de <i>Beijing</i> .....	223
3.4.6.1. Orígenes.....	223
3.4.6.2. Personajes.....	223
3.4.6.3. Orquesta.....	225
3.4.6.4. Expresión.....	225
Notas.....	228

SEGUNDA PARTE:  
EL SIGNO EN LA PINTURA CHINA DE LAS DINASTIAS  
MING Y QING.

4. <u>ESTABLECIMIENTO DE UNA GUIA ESTRUCTURAL</u> <u>PERSONALIZADA PARA EL RECONOCIMIENTO DE LOS</u> <u>DIFERENTES SIGNOS</u> .....	246
4.1. El conjunto universal del signo y su división.....	247
4.1.1. Signos del medio natural.....	249
4.1.1.1. Espontáneos.....	250
4.1.1.2. Manipulados.....	250

4.1.2. Signos del hombre.....	251
4.1.2.1. Signos sin control consciente.....	251
4.1.2.1.1. Signos modificadores de la materia - física.....	252
4.1.2.1.2. Signos que no modifican la materia - física.....	253
4.1.2.2. Signos con control consciente.....	253
4.2. El signo cultural.....	254
4.2.1. El signo cultural y la pintura.....	255
4.2.1.1. Signos del tiempo.....	257
4.2.1.2. Signos espaciales.....	258
4.2.1.2.1. Signos topográfico-espaciales.....	258
4.2.1.2.2. Signos estéticos.....	260
4.2.1.2.2.1. Signos del pensamiento apriorístico..	262
4.2.1.2.2.2. Signos de la búsqueda representativa.	262
4.2.1.2.2.3. Signos del alcance de los resultantes significativos.....	263
4.2.1.3. Signos materiales o sustanciales.....	264
4.2.1.3.1. Signos selectivos.....	264
4.2.1.3.2. Signos procesuales.....	265
4.2.1.3.3. Signos técnicos.....	265
Notas.....	267
5. <u>ACERCAMIENTO A LOS SIGNOS EN LA PINTURA CHINA</u> .....	268
5.1. Los primeros signos de la pintura china - tradicional.....	268
5.2. Relaciones entre los signos de caligrafía y - los signos de pintura.....	269
5.2.1. Las inscripciones caligráficas en las - pinturas.....	271
5.2.2. Pinturas, caligrafías-pintura y - pinturas-caligrafía.....	272
5.2.3. Elementos del signo caligráfico en pintura.	274
5.3. Algunas Técnicas y Escuelas Tradicionales....	274
5.3.1. La técnica del Mo-hua.....	274
5.3.2. El Po-mo.....	275
5.3.3. El Bomiao.....	275
5.3.4. Técnica de la tinta desparramada.....	275
5.3.5. Escuela del Verde y Azul.....	276
5.3.6. Escuela de la Pintura Dorada.....	276
5.3.7. El surgimiento de las Academias.....	276
5.3.8. Estilo Dong Yuan.....	277
5.3.9. Escuela Dong y Jü.....	277
5.3.10. Escuela de Jing y Guan.....	277
5.3.11. Etapa cumbre de la expresión de los - sentimientos.....	278
5.3.12. La firma.....	278
5.3.13. El sello.....	280
Notas.....	282

6. <u>SIGNOS CONTEMPLADOS MEDIANTE LA REFERENCIA DEL TIEMPO</u> .....	283
6.1. Signos sociales que van a intervenir en su desarrollo.....	284
6.1.1. Dinastía <i>Ming</i> .....	285
6.1.1.1. El campesinado.....	286
6.1.1.2. Las sociedades secretas.....	287
6.1.1.3. Los levantamientos de la población rural.....	288
6.1.1.3.1. Los componentes de las revueltas.....	289
6.1.2. Dinastía <i>Qing</i> .....	290
6.1.2.1. El campesinado.....	290
6.1.2.2. Las sociedades secretas.....	292
6.1.2.3. Los levantamientos de la población rural.....	293
6.1.2.3.1. Cuadro esquemático de las Revueltas del campesinado.....	295
6.1.2.3.2. La Rebelión de los <i>T'ai-P'ing</i> .....	295
6.1.2.3.3. La Revuelta de los <i>Nien</i> .....	297
6.1.2.3.4. El hundimiento del orden imperial.....	299
6.1.2.3.5. El Levantamiento de los <i>Bóxers</i> .....	300
6.1.2.4. Guerras, derrocamientos e instauraciones.....	304
6.2. Signos políticos.....	306
6.2.1. Dinastía <i>Ming</i> .....	307
6.2.1.1. Emperadores reinantes.....	307
6.2.1.2. Fundación.....	308
6.2.1.3. El desarrollo de los <i>Ming</i> .....	310
6.2.1.4. Las relaciones diplomáticas.....	314
6.2.1.5. La decadencia de los <i>Ming</i> .....	317
6.2.1.5.1. La rebelión de Li Zi-cheng.....	317
6.2.1.5.2. La lucha de los ciudadanos contra los impuestos.....	319
6.2.1.5.3. La rebelión de los campesinos al final de la dinastía <i>Ming</i> .....	320
6.2.1.5.4. El desarrollo y la prosperidad de la nacionalidad <i>Man</i> .....	321
6.2.2. Dinastía <i>Qing</i> .....	324
6.2.2.1. Emperadores reinantes.....	325
6.2.2.2. Fundación de la dinastía <i>Qing</i> .....	326
6.2.2.3. Consolidación.....	327
6.2.2.4. La economía.....	332
6.2.2.5. Los vínculos entre las nacionalidades....	337
6.2.2.6. Levantamientos populares.....	338
6.2.2.7. El panorama de las artes.....	341
6.3. Los signos religioso-filosóficos.....	350
6.3.1. Dinastía <i>Ming</i> .....	351
6.3.2. Dinastía <i>Qing</i> .....	355
6.4. Otros acontecimientos sincrónicos.....	361
6.4.1. Dinastía <i>Ming</i> .....	362
6.4.2. Dinastía <i>Qing</i> .....	369
6.5. Conclusiones parciales.....	373
Notas.....	377

7. <u>SIGNOS CONTEMPLADOS MEDIANTE LA UBICACION EN EL ESPACIO</u> .....	383
7.1. Signos topográficos.....	383
7.1.1. Signos según la extensión.....	383
7.1.1.1. Geometría de las formas.....	384
7.1.1.2. Ocupación del contenedor.....	385
7.1.1.3. Tamaño de las formas.....	386
7.1.2. Signos según las tensiones.....	387
7.1.2.1. Colocación de unas formas con respecto a otras.....	388
7.1.2.2. Contrastes.....	390
7.1.2.3. Direcciones más significativas.....	391
7.1.2.4. Inmanencia y trascendencia.....	391
7.1.2.5. Intencionalidad cromática.....	392
7.1.2.6. Movimiento.....	393
7.1.2.7. Ritmo.....	393
7.2. Signo estético.....	395
7.2.1. Signos del pensamiento apriorístico.....	395
7.2.1.1. Armonía.....	396
7.2.1.2. Catarsis.....	398
7.2.1.3. Cosmología.....	400
7.2.1.4. Elocuencia.....	402
7.2.1.5. Emoción.....	403
7.2.1.6. Espíritu.....	404
7.2.1.7. Filocalía.....	405
7.2.1.8. Mística.....	407
7.2.1.9. Poética.....	407
7.2.1.10. Soliloquios.....	409
7.2.2. Signos de la búsqueda representativa.....	411
7.2.2.1. Búsqueda del infinito.....	411
7.2.2.2. Búsqueda de lo finito.....	412
7.2.2.3. Distancia espiritual.....	413
7.2.2.4. Metáfora.....	413
7.2.2.5. Muerte.....	415
7.2.2.6. Naturaleza.....	418
7.2.2.7. Ornato.....	420
7.2.2.8. Perspectiva.....	420
7.2.2.9. Respeto a la justicia.....	425
7.2.2.10. Reticencia.....	426
7.2.2.11. Simbolismo.....	427
7.2.2.10.1. Plantas y árboles más característicos de la pintura de paisaje.....	429
7.2.2.11.1.1. Bambú.....	429
7.2.2.11.1.2. Pino y ciprés.....	431
7.2.2.11.2. Flores.....	432
7.2.2.11.2.1. Crisantemos.....	432
7.2.2.11.2.2. Flores de ciruelo.....	433
7.2.2.11.2.3. Flores de melocotonero.....	436
7.2.2.11.2.4. Lotos.....	437
7.2.2.11.2.5. Orquídeas.....	441
7.2.2.11.2.6. Peonías, hibiscus y amapolas.....	441
7.2.2.11.3. Animales comunes.....	444

7.2.2.11.3.1. Buey y búfalo de agua.....	444
7.2.2.11.3.2. Caballo.....	444
7.2.2.11.3.3. Cerdo.....	446
7.2.2.11.3.4. Gallo doméstico.....	447
7.2.2.11.3.5. Ganso.....	449
7.2.2.11.3.6. Grulla.....	451
7.2.2.11.3.7. Mono.....	451
7.2.2.11.3.8. Pato mandarín.....	453
7.2.2.11.3.9. Serpiente.....	454
7.2.2.11.3.10 Tigre.....	455
7.2.2.11.3.11 Otros.....	456
7.2.2.11.4. Animales mitológicos.....	457
7.2.2.11.4.1. Dragón.....	458
7.2.2.11.4.2. El <i>Feng Huang</i> .....	462
7.2.2.12. Temática.....	463
7.2.2.12.1. La pintura de paisaje ( <i>Shan Shui</i> ).....	464
7.2.2.12.1.1. Orígenes.....	465
7.2.2.12.1.2. Desarrollo.....	466
7.2.2.12.1.3. Autores anteriores a 1368.....	468
7.2.2.12.1.4. La Dinastía <i>Ming</i> y sus pintores.....	473
7.2.2.12.1.5. La Dinastía <i>Qing</i> y sus pintores.....	477
7.2.2.12.1.6. Técnica.....	479
7.2.2.12.1.7. Vegetación representada.....	481
7.2.2.12.2. Personajes y asuntos humanos ( <i>Ren wu</i> ).....	481
7.2.2.12.2.1. El retrato.....	482
7.2.2.12.2.2. La justicia.....	483
7.2.2.12.2.3. El amor y la erótica.....	485
7.2.2.12.2.4. La vida económica.....	489
7.2.2.12.2.5. Actividades diversas.....	491
7.2.2.12.2.6. La religión.....	493
7.2.2.12.3. Flores y pájaros ( <i>Huaniao</i> ) y otros - animales.....	497
7.2.2.13. Tiempo.....	500
7.2.3. Signos del alcance de resultantes - específicos.....	504
7.2.3.1. Acústica.....	505
7.2.3.2. Apariencia.....	505
7.2.3.3. Aporía.....	507
7.2.3.4. Brillo.....	508
7.2.3.5. Conmensuración.....	508
7.2.3.6. Consonancia.....	509
7.2.3.7. Dualidades.....	510
7.2.3.8. Empatía.....	512
7.2.3.9. Enigma.....	513
7.2.3.10. Estado de ánimo.....	514
7.2.3.11. Fantasía.....	515
7.2.2.12. Iconografía.....	515
7.2.2.13. Temperatura.....	516
7.2. Conclusiones parciales.....	517
Notas.....	528

8. <u>SIGNOS CONTEMPLADOS MEDIANTE LA REFERENCIA DE LA MATERIA</u> .....	541
8.1. Signos selectivos.....	541
8.1.1. De los soportes.....	541
8.1.1.1. El papel.....	542
8.1.1.1.1. El papel recortado a mano.....	546
8.1.1.2. La seda.....	547
8.1.1.2.1. Orígenes.....	548
8.1.1.2.2. Obtención.....	548
8.1.1.2.3. Producción.....	549
8.1.1.3. El Rollo Pictórico.....	551
8.1.1.4. La madera.....	557
8.1.1.5. El cristal.....	558
8.1.1.6. El metal.....	561
8.1.1.6.1. El <i>Cloisonné</i> .....	563
8.1.1.7. Las lacas.....	564
8.1.1.7.1. Lacas <i>Houa Tsi</i> .....	566
8.1.1.7.2. Lacas <i>Tiao Tsi</i> .....	567
8.1.1.8. Porcelanas, arcillas y otros.....	567
8.1.2. De la materia-pigmento.....	575
8.1.2.1. La tinta.....	576
8.1.2.2. Pigmentos y colores.....	577
8.1.3. De los utensilios.....	578
8.1.3.1. Los pinceles.....	578
8.1.3.1.1. Clasificación.....	580
8.1.3.1.2. Elaboración.....	582
8.1.3.2. Soportes para pinceles.....	582
8.1.3.3. El tintero.....	583
8.1.3.4. Los sujeta-papeles.....	585
8.1.3.5. Otros.....	586
8.2. Signos procesuales.....	587
8.2.1. De la fase previa a la realización práctica.....	587
8.2.1.1. <i>Gufa, Jingrou, Huoli y Shengqing</i> .....	588
8.2.1.2. Maneras de sostener el pincel.....	589
8.2.2. Simultáneos a la realización práctica.....	591
8.2.2.1. Signos originados por las pinceladas.....	591
8.2.2.2. La composición paisajística.....	595
8.2.2.3. El lavado con tinta y color.....	596
8.2.3. Posteriores a la realización práctica.....	597
8.2.3.1. Técnica de la tinta.....	597
8.2.3.1.1. Tonalidades.....	597
8.2.3.1.2. Métodos de aplicación.....	598
8.2.3.2. El color en la pintura de paisaje.....	599
8.3. Signos técnicos.....	602
8.3.1. Técnicas aplicadas con la materia.....	602
8.3.1.1. La mirada atrás.....	602
8.3.1.2. La doble línea.....	603
8.3.1.3. Técnica del gris y azul.....	603
8.3.1.4. La Escuela <i>Chekíang</i> .....	603
8.3.1.5. La influencia occidental.....	604
8.3.1.6. La Escuela de Letrados.....	606



8.3.1.7. El cese de la influencia occidental.....	606
8.3.1.8. La utilización de las manos.....	607
8.3.1.9. Técnica a la aguada sobre papel de arroz	608
8.3.1.10. Técnica a la aguada sobre tacos de - madera.....	609
8.3.2. Tipos de pinturas.....	609
8.3.2.1. Las Pinturas de letrados.....	609
8.3.2.2. Pintura mural.....	611
8.3.2.3. Otras.....	615
8.3.2.3.1. La Xilografía.....	616
8.3.2.3.1.1. Orígenes y desarrollo.....	616
8.3.2.3.1.2. Dinastías <i>Ming</i> y <i>Qing</i> .....	617
8.3.2.3.1.3. Enlace con la Epoca Contemporánea...	618
8.3.2.3.1.4. Temática.....	619
8.3.2.3.1.5. Técnica.....	619
8.3.2.3.1.5.1. Blanco y negro.....	621
8.3.2.3.1.5.2. Acuarela.....	621
8.3.2.3.2. Los grabados calcados.....	623
8.3.3. Estilos y Escuelas.....	623
8.4. Conclusiones parciales.....	628
Notas.....	631

TERCERA PARTE:

C O N C L U S I O N

9. <u>CONCLUSIONES FINALES</u> .....	637
9.1. Trascendencia a Occidente.....	646
9.2. Presencias en cuatro artistas occidentales...	653
9.3. Una reflexión final.....	667
Notas.....	670

CUARTA PARTE:

BIBLIOGRAFIA Y APÉNDICES

10. <u>BIBLIOGRAFIA</u> .....	673
10.1. Bibliografía general.....	673
10.1.1. Autores orientales.....	673
10.1.2. Autores occidentales.....	677
10.2. Bibliografía específica.....	688

10.2.1. Artículos de prensa, revistas y otras	-
publicaciones periódicas.....	689
10.2.1.1. Autores orientales.....	689
10.2.1.2. Autores occidentales.....	693
10.2.2. Pensamiento filosófico y religioso.....	695
10.2.2.1. Autores orientales.....	695
10.2.2.2. Autores occidentales.....	698
10.2.3. Pintura, caligrafía, lengua, signo.....	703
10.2.3.1. Autores orientales.....	703
10.2.3.2. Autores occidentales.....	704
10.2.4. Publicaciones de Museos y Fundaciones.....	713
10.2.4.1. Orientales.....	713
10.2.4.2. Occidentales.....	713
10.3. Diccionarios consultados.....	716
10.3.1. Autores orientales.....	716
10.3.2. Autores occidentales.....	716
10.4. Tratados, manuales y otros textos.....	718
10.4.1. Autores orientales.....	718
10.4.2. Autores occidentales.....	718
10.5. Otras fuentes.....	724
10.5.1. Asambleas, ciclos de conferencias, coloquios,	
congresos, cursos, exposiciones, jornadas, -	
seminarios, simposios.....	724
10.5.1.1. Orientales.....	724
10.5.1.2. Occidentales.....	725
10.5.2. Otros.....	727
11. <u>BIBLIOTECAS CONSULTADAS</u> .....	728
12. <u>APENDICES</u> .....	733
12.1. Índice de abreviaturas.....	733
12.2. Índice de ilustraciones.....	734

---ooo0ooo---

## **AGRADECIMIENTOS**

Deseo expresar mi agradecimiento a las personas que me han ayudado en el desarrollo de este trabajo, ya que sin su colaboración no hubiera sido posible alcanzar los resultados pretendidos en esta investigación:

- Mención especial al Prof. Dr. D. Manuel Parralo Dorado, Catedrático de Pintura IV y Director del Departamento de Pintura de la FACULTAD DE BELLAS ARTES de Madrid, que me ha dirigido la Tesis.

- Al Prof. Dr. D. Jesús Rodríguez Sánchez, Catedrático de Pintura IV en la FACULTAD DE BELLAS ARTES de la Universidad Complutense, que me ha asesorado en todo momento.

- Al Prof. D. José Manuel Gayoso Vázquez, Profesor Ayudante de Pintura IV en la FACULTAD DE BELLAS ARTES de la Universidad Complutense.

- Y a los siguientes Centros y personas que se mencionan a continuación:

- Mrs. Elizabeth Adey, Curator F. en THE BRITISH MUSEUM de Londres. (U.K.).

- D. Alberto Bartolomé Arreiza, Director del MUSEO NACIONAL DE ARTES DECORATIVAS, Madrid.

- ASOCIACION AMIGOS DE CHINA. Madrid.

- ASOCIACION ESPAÑOLA DE ORIENTALISTAS. Madrid.

- D. José Manuel Casado Paramio, Director del MUSEO ORIENTAL DE VALLADOLID.

- Mr. Du Xiao Xi, Director en THE NATIONAL MUSEUM OF CHINESE HISTORY (a cuyo cargo estaban las Colecciones de las dinastías *Ming* y *Qing*). Beijing (República Popular de China).

- Prof<sup>a</sup>. Dra. Dña. Carmen García Ormaechea. Profesora Titular de Arte Oriental de la FACULTAD DE GEOGRAFIA E HISTORIA. Universidad Complutense, Madrid.

- D. Rafael García Serrano, Director de los Museos Estatales del MINISTERIO DE CULTURA, Madrid.

- Mrs. Guo Xiao Qing, del *staff* del YAN-HUANG ART MUSEUM en Beijing (República Popular de China).

- Mr. Hu Meng Yan, Vicedirector of Research Department of CHINA ART GALLERY, Associate Professor. Member of the Chinese Artist's Association. Member of the Chinese Calligrapher's Association. Beijing (República Popular de China).

- Prof. Dr. D. Manuel Huertas Torrejón, Profesor Titular de la Asignatura Procedimientos Pictóricos (4º curso) en la FACULTAD DE BELLAS ARTES de la Universidad Complutense.

- Mrs. Rose Kerr, Curator Far Eastern Collections en el VICTORIA AND ALBERT MUSEUM de Londres.

- Mr. Li Yan Sheng, Secretary-General of Directorate of YAN-HUANG ART MUSEUM en Beijing (República Popular de China).

- Mrs. Liu Wei, en THE NATIONAL MUSEUM OF CHINESE HISTORY de Beijing (República Popular de China).

- Mr. Lü Desheng, Primer Secretario (Cultural) de la Embajada de la República Popular China en Madrid.

- Mr. I. C. Martin, Curator G. en THE BRITISH MUSEUM de Londres. (U.K.).

- Mrs. Patrice Mattiu, Ass. Coord. Information Desk en THE METROPOLITAN MUSEUM OF ART, de Nueva York (EE.UU.).

- Miss Niu Xue Qing, que actuó en algunas ocasiones como guía en mis desplazamientos por la República Popular de China.

- Dña. María Isabel Pesquera Vaquero, Conservadora de Arte Oriental en el MUSEO NACIONAL DE ARTES DECORATIVAS, Madrid.

- Mrs. Jane Portal, Department of Oriental Antiquities en THE BRITISH MUSEUM de Londres. (U.K.).

- Mrs. Claire Randel, Executive Officer en THE BRITISH MUSEUM de Londres. (U.K.).

- Dña. Pilar Romero de Tejada, Directora del Museo Nacional de Etnología de Madrid.

- D. Jean Paul Roufast, Attaché Culturel en la AMBASSADE DE FRANCE en Madrid.

- Miss T. Sanderson, en THE BRITISH MUSEUM de Londres. (U.K.).

- D. Francisco de Santos, Conservador de las Colecciones de Asia en el MUSEO NACIONAL DE ETNOLOGIA, Madrid.

- Mr. Gillian Varley, Head of Reader Services de la National Art Library del VICTORIA AND ALBERT MUSEUM de Londres.

- Dña. Milagros Villarreal, Secretaria del CENTRO DE INFORMACION Y DOCUMENTACION CIENTIFICA DEL CSIC (CINDOC), Madrid.

- Mr. Wang Chunli, Deputy Curator of THE MUSEUM OF CHINA ART. Member of Chinese Artist's Association. Beijing (República Popular de China).

- Mr. Yang Haiyan, Curator Secretary del YAN-HUANG ART MUSEUM en Beijing (República Popular de China).

- Mr. Yang Li Zhou, Director del MUSEO BELLAS ARTES de Beijing (República Popular de China).

- Mrs. Zheng Wen Hui, Subdirectora del YAN-HUANG ART MUSEUM en Beijing (República Popular de China).

- Y a cuantas personas me han asesorado. A todos ellos reitero mi agradecimiento por su gran ayuda y profesionalidad.

---ooo0ooo---

**M E M O R I A**



Al asomarse a través de la ventana de Occidente se suscita la imperiosa necesidad de acercarse a desvelar los signos en la pintura de un país tan lejano geográficamente de nuestro continente como China, en el Extremo Oriente; civilización que ha transcurrido inmersa en una extensa y fructífera historia, intrínsecamente vinculada a esa plenitud de conformantes que participan y dan forma a la trayectoria de su óptima idiosincrasia cultural.

De ahí la necesidad de realizar un profundo acercamiento a la realidad y al desciframiento de unos contenidos tan objetivamente valiosos para todo ser occidental como son los signos que conforman un tipo de pintura tan significativa como la realizada durante las dinastías *Ming* y *Qing*, en cuyo pensamiento inicial y procesos de elaboración, los autores han recreado un tipo especial de pensamiento y obtenido unos resultados infinitamente valiosos y trascendentales para el resto del mundo.

Llegar a conocer cuáles son los signos que participan en la elaboración de la pintura china, qué encierran, cómo se desarrollan a lo largo de este período determinado, cómo se reúnen para dar vida a la obra y qué tipo de composiciones van evidenciando, es lo que se pretende conseguir con este trabajo. Destapar el velo a los conocimientos que comporta su discernimiento se hace imprescindible hoy día para todo pintor e investigador occidental, tanto por afectarle directamente en su desarrollo cultural, técnico o científico, como para poder comprender mejor una de las partes emblemáticas de esa jugosa cultura: su forma de hacer pintura.

Y dado el papel tan importante que supone esta manifestación a lo largo de toda su andadura, es por lo que se ha iniciado, precisamente, este estudio del signo, para llegar hasta la esencia de sus elaboraciones pictóricas,

máximo exponente de su arte. Se hacía necesario emprenderlo para realizar una buena estructuración del conjunto universal de sus emanantes, arrimándolo desde lo más profundo de su pensamiento, su técnica y sus procesos creativos, vistos desde la suma importancia que suponen tales ejecuciones en la pintura del período *Ming-Qing*. Hay que indicar también que es escasa la documentación existente sobre este área tan específica de las Bellas Artes y más aún la relacionada con el mundo de sus signos.

Todo esto implica un trabajo complejo pero sumamente enriquecedor, pues supone tener que acercarse a otras fuentes de investigación y a otras filosofías diferentes a las de la cultura aprehendida, teniendo que trabajar sobre un tema cuya información, aunque menos abundante que la occidental y más difícil de recopilar por conllevar unas etapas de especial atención y minuciosidad, aporta unos logros sumamente necesarios para acceder a una visión más completa de lo que es la cultura a nivel de conjunto universal.

Es necesario precisar, por una parte, que la pintura china es el espejo y la manifestación formal que evidencia a una tierra y a unos pobladores, cuya personalidad y tránsito a través del tiempo todavía resultan desconocidos en esta otra mitad del mundo, pero que por su gran desarrollo a nivel filosófico y su riqueza cultural no se pueden obviar si se pretenden obtener los resultados más fiables a esta formulación. Los aspectos técnicos, plásticos y expresivos, vinculados estrechamente con pensamiento, por otra parte, están vehiculizando los importantes registros que el artista-pintor es capaz de plasmar en cada una de sus obras, y que son de suma importancia a la hora de analizar y examinar los contenidos que llevan implícitos.

Y así fue como, en 1992 se consideró imprescindible viajar a la República Popular de China, para acercarse "in

situ" a algunos de los signos más singulares de su idiosincrasia. La estancia se realizó en Beijing, la capital, aunque se llevaron a cabo algunos desplazamientos a puntos como Badaling, para observar el grandioso espacio geográfico desde *Wan li chang cheng* (la Gran Muralla de los 10.000 li) o emocionarse con las Tumbas de los emperadores *Ming*, situadas en un valle dominado, a la izquierda por el Monte del Dragón y a la derecha por el Monte del Tigre, a unos 50 kms. al norte de la capital. Sumergirse también en el arte y la empatía de cada uno de los personajes de la ópera de Beijing; sentir la hospitalidad de sus gentes; comprender mejor su amor a los caracteres y a la pintura.

En consecuencia con esto y con los acercamientos previos realizados en este área, se ha podido llegar a establecer que el combinar una metodología occidental con la experiencia vivida y los conocimientos adquiridos sobre China tradicional es la vía más idónea para profundizar en esta investigación, de manera que se puedan así obtener unos resultados en los que no se pierda ningún elemento de la rica información que se precisa extraer, no sin antes indicar que no se pretende realizar un estudio purista ni ortodoxo de la cultura china, sino aportar una **visión personal**, que se ha procurado enriquecer con las investigaciones llevadas a cabo durante los últimos años tanto en España como en el Reino Unido, Nueva York y República Popular de China.

Así, para conducir de manera óptima este trabajo, se ha hecho necesario atravesar esa ventana de Occidente y llegar hasta las fuentes más cristalinas de la cultura china, investigando y extrayendo de sus cauces la necesaria lectura que permita mostrar los contenidos más profundos desde ambos conocimientos. Con ello se pretende adoptar un análisis estructurado del signo en todas sus manifestaciones, mostrando las señas de identidad y la tradición existente en la sociedad china, como punto de

partida para abordar mejor las distintas dimensiones que van a adoptar los signos durante un período tan representativo como el que va desde 1368 a 1911, pues el estudio se va a centrar en esta época determinada: la comprendida por los años *Ming* (1368-1644) y *Qing* (1644-1911); es decir, el correspondiente a las dos últimas dinastías que existieron en China, cuya vigencia llegaría hasta la segunda década del siglo XX, exactamente hasta la llegada de la República de 1912. Con ello se pretende dar una respuesta certera a las preguntas que caminan paralelas a esta argumentación, estudiando las diversas implicaciones del signo y deteniéndose en un análisis pormenorizado de los distintos componentes.

El trabajo se conducirá de la siguiente forma:

- Una primera parte que contará con dos puntos esenciales; en uno se pondrán de manifiesto algunas de las concepciones y definiciones más importantes que sobre el signo se han venido dando por diversos especialistas de Occidente: en otro se hará un acercamiento al signo en Extremo Oriente, concretamente a China, que comenzará con una presentación de ese país, para continuar haciendo una exposición exhaustiva de algunos de los factores más importantes que han venido conformando intrínsecamente el signo a lo largo de los años: su filosofía y religión, su lengua, escritura y caligrafía, así como otros aspectos presentes en el conjunto de la sociedad que se han considerado necesarios destacar por incidir directamente en el tema tratado. En resumen, dos visiones que han discurrido por itinerarios diferentes, pero que han alcanzado un alto nivel de pensamiento.

- A continuación una segunda parte que constará de cinco puntos. En el primero se establecerá una guía estructural personalizada para el reconocimiento de los diferentes tipos de signos. En el siguiente se hará un acercamiento a los primeros signos de la pintura china en

general. Un tercero contemplará el signo de las dinastías *Ming-Qing* acercándolo a la referencia del tiempo; en el cuarto a la referencia del espacio; y en el quinto a la referencia de la materia. Al final de cada uno de estos tres grandes bloques, tiempo-espacio-materia, se incluirán unas conclusiones al respecto.

- En la tercera parte se mostrarán las conclusiones finales, obtenidas a raíz de todo el trabajo anterior, llegando a establecer lo que es el signo, en singular, en la pintura china objeto de este trabajo.

- Y, por último, la quinta parte, que estará dedicada a bibliografía y apéndices. Se relacionará tanto la bibliografía utilizada y las fuentes, bibliotecas y Centros consultados donde se han estudiado textos de pintores, tratadistas e investigadores antiguos y modernos, orientales y occidentales; unas veces traduciendo de otros idiomas cuando la situación así lo precisaba; otras seleccionando las mejores traducciones, cuando las había. Al final de esta quinta parte se incluirán dos índices: uno de las abreviaturas utilizadas y otro de las ilustraciones.

Hay que mencionar también que este trabajo de Tesis ha sido financiado por el Ministerio de Educación y Ciencia durante los años: 1989, 1990, 1991 y 1992 por medio de Beca Predoctoral de Formación de Personal Investigador (Convocatoria 1988), Modalidad 01, Programa: AC, y paralelamente con Becas de Estancias Cortas en el Extranjero en los años 1990 y 1992; todas ellas dentro del Area de Conocimiento 068: "Lengua y cultura del Extremo Oriente" y bajo el título: "Investigación y recopilación de datos sobre la cultura del Extremo Oriente a través de su arte".

Los desplazamientos han tenido por objeto estudiar el mayor número de obras y en el radio más amplio de cobertura

geográfica, para así ofrecer unos resultados más completos y rigurosos, en los que estuvieran incorporados los contenidos de obras localizadas en diversos continentes como Asia, América y Europa. Pero además, hay que resaltar la importancia que ha supuesto la especial "puesta en situación" llevada a cabo durante el tiempo de la permanencia en Beijing, capital de la República Popular de China, no solo estudiando detenidamente las pinturas y recopilando datos, sino viviendo y sintiendo de cerca su cultura, pues todo ello ha jugado un papel trascendental en la elaboración y desarrollo de los contenidos que aquí se muestran, haciendo posible establecer claramente el itinerario para esta investigación.

Y es que, al ser la pintura china un arte universal que está muy disperso, se han realizado desplazamientos a Museos, Bibliotecas, Fundaciones y otros Centros españoles y extranjeros:

A).- EN EUROPA: REINO UNIDO.

- BRITISH MUSEUM, de Londres. Para ello se llevó a cabo una estancia, becada por el Ministerio de Educación y Ciencia en el mes de Septiembre 1.990, dentro del Departamento de Antigüedades Orientales, donde se pudieron estudiar de cerca diversas obras pictóricas de los fondos del Museo.

- VICTORIA AND ALBERT MUSEUM. También en 1990, para estudiar obras exhibidas y recabar bibliografía de la biblioteca.

- FUNDACION PERCIVAL, también de Londres, visita cursada paralelamente en la misma fecha, para obtener diversa documentación y ver obras.

- Posteriormente, en 1991 se realizó un segundo desplazamiento a Londres para consultar la obra exhibida en las salas del BRITISH MUSEUM y VICTORIA AND ALBERT.

- Y en 1994 se llevó a cabo un tercer desplazamiento al BRITISH MUSEUM para continuar las etapas de investigación del signo en la pintura china de las dinastías *Ming* y *Qing*.

#### B).- EN ASIA: REPUBLICA POPULAR DE CHINA.

- MUSEO DE LA HISTORIA DE CHINA, en Beijing, (Agosto 1992), mediante estancia becada por el Ministerio de Educación y Ciencia, extensiva a los siguientes Museos:

- MUSEO DE BELLAS ARTES de Beijing. (Agosto de 1.992).
- MUSEO YAN HUANG de Beijing. (Agosto de 1.992).

En los tres se pudo llevar a cabo un profundo estudio en las pinturas de algunos autores chinos, además de obtener diverso material fotográfico e información bibliográfica.

- También se realizó un desplazamiento al MUSEO XU BEIHONG de Beijing, para tratar de captar la esencia emanante en las representaciones de caballos de este gran pintor nacido a finales de la dinastía *Qing*, cuya familia continúa la tradición pictórica.

- Otras obras importantes a las que se tuvo acceso fueron las expuestas en algunas Salas-Museo del PALACIO IMPERIAL, en la Ciudad Prohibida de Beijing; o las de la Galería Central del Palacio de Verano.

#### C).- EN AMERICA: ESTADOS UNIDOS.

- METROPOLITAN MUSEUM OF ART de Nueva York (Enero de 1.992), estudiando en concreto algunas obras pertenecientes

al período en cuestión. El desplazamiento a Nueva York se complementó con visitas al MUSEO DE HISTORIA NATURAL y con el aporte bibliográfico consecuente, gracias al enriquecimiento que supuso adentrarse en ese otro continente tan admirador y respetuoso del arte chino y de Extremo-Oriente en general.

Pero, además de estos Museos y Fundaciones extranjeras, también se han estudiado obras de diversos Museos españoles. Todos ellos han colaborado a otorgar una visión más completa y rigurosa de este trabajo, cuyo acercamiento tiene por objeto sacar a la luz el mayor número de datos y de la manera más clara posible, en detalle, con el fin de que esta investigación pueda ser consultada y/o continuada posteriormente por cualquier especialista o investigador interesado en la pintura de un país tan representativo de Extremo Oriente como lo es este Gigante Milenario: China.

---ooo0ooo---



- Posteriormente, en 1991 se realizó un segundo desplazamiento a Londres para consultar la obra exhibida en las salas del BRITISH MUSEUM y VICTORIA AND ALBERT.

- Y en 1994 se llevó a cabo un tercer desplazamiento al BRITISH MUSEUM para continuar las etapas de investigación del signo en la pintura china de las dinastías *Ming* y *Qing*.

#### B).- EN ASIA: REPUBLICA POPULAR DE CHINA.

- MUSEO DE LA HISTORIA DE CHINA, en Beijing, (Agosto 1992), mediante estancia becada por el Ministerio de Educación y Ciencia, extensiva a los siguientes Museos:

- MUSEO DE BELLAS ARTES de Beijing. (Agosto de 1.992).
- MUSEO YAN HUANG de Beijing. (Agosto de 1.992).

En los tres se pudo llevar a cabo un profundo estudio en las pinturas de algunos autores chinos, además de obtener diverso material fotográfico e información bibliográfica.

- También se realizó un desplazamiento al MUSEO XU BEIHONG de Beijing, para tratar de captar la esencia emanante en las representaciones de caballos de este gran pintor nacido a finales de la dinastía *Qing*, cuya familia continúa la tradición pictórica.

- Otras obras importantes a las que se tuvo acceso fueron las expuestas en algunas Salas-Museo del PALACIO IMPERIAL, en la Ciudad Prohibida de Beijing; o las de la Galería Central del Palacio de Verano.

#### C).- EN AMERICA: ESTADOS UNIDOS.

- METROPOLITAN MUSEUM OF ART de Nueva York (Enero de 1.992), estudiando en concreto algunas obras pertenecientes

**P R I M E R A      P A R T E :**  
**E L      S I G N O**

## 1. INTRODUCCION.

"A los grandes ríos y al mar su profundidad los hace reyes de todos los barrancos. Así, el sabio, para ser superior al vulgo, se humilla en sus palabras, y para ir delante se coloca detrás. De esa manera, poniéndose encima no es pesado, y poniéndose delante no estorba. El mundo le levanta y no se cansa de él. Con nadie riñe y nadie contiene con él". (*Tao Te Ching*, c.66).<sup>1</sup>

La vida está llena de signos y muchos autores han dejado escrito a lo largo de la historia el interés que ha suscitado en la humanidad todo aquello relacionado con esas manifestaciones que han acompañado las grandes realizaciones del hombre y que, tanto la tradición como los tratadistas e investigadores, han ido recogiendo y transmitiendo mediante criterios relacionados con su alcance, pues es sabido que <<prácticamente todas las culturas han desarrollado una relación estética entre el tratamiento plástico de las letras y el soporte que posibilita el gráfico. Desde las alfombras persas a la cerámica árabe, desde los manuscritos iluminados a las ánforas griegas, desde el arte precolombino al oriental>>.2

En China ha sido y sigue siendo tan importante todo aquello que se relaciona con el tema del signo en pintura, que existe gran curiosidad, admiración y respeto en torno a

sus diferentes manifestaciones. Así es como, durante la estancia en Beijing de 1992, se ha podido comprobar personalmente que no es raro encontrarse a diversas personas agrupadas alrededor de otra que está realizando alguna actividad pictórica. Observan minuciosamente la ejecución de las pinceladas o caracteres que forman parte de su extensión, pues tienen un valor especial, casi sagrado, lleno de connotaciones y atributos misceláneos por los que discurre un caudal espiritual consciente e inconsciente.

También el texto, como único elemento de la obra, ha llegado a constituirse en pintura, realzando así la importancia de unos caracteres que pueden ser de la más variada ejecución. Y así como Zheng Xie (1693-1763) escribía:

"Cuando realizo una pintura de rollo de grandes dimensiones con bambúes, me deleito en la aplicación del agua, porque el agua y el bambú están cercanamente emparentados".<sup>3</sup>

Así, también, la realización de las pinceladas en pintura y caligrafía está tan estrechamente emparentada que parece tratar de fundirse armoniosamente para alcanzar un mismo fin: el universo de una expresión, donde <<el trazo puede ser rápido como la espada o lento como el sapo. Se puede trazar una línea tan fina como un hilo de seda o poner una mancha que tenga el peso de una roca>>.<sup>4</sup>

Y es que, como bien recordada José Manuel C. Paramio, en la pintura china <<los trazos han de ser como seguidores de una inspiración repentina, o como jirones de bruma que corona un pino centenario>>,<sup>5</sup> en los cuales <<las pinceladas se han de asimilar al ave que alza el vuelo, la espada que cruza, la flecha que se lanza, las tormentas que

estallan, los volcanes que braman, las nubes que pasan y los astros que brillan>>.6

El tratadista chino Shen Tsung-chien, de la dinastía *Qing*, ya dejó escrito que <<el trazo del pincel es la espina dorsal de la pintura>><sup>7</sup> y que <<árboles y rocas son formas de una infinita variedad; nacen de los pinceles del artista en la medida que éste, guiado por su espíritu, traza las pinceladas...>>.8 El pensador Chang Yen-yuan, de la dinastía *Tang* (618-907), por otra parte, escribió que <<la pintura completa la acción civilizadora de los Sabios<sup>9</sup> y ayuda al establecimiento de las relaciones acertadas entre los hombres. Ella escudriña las leyes de la transformación divina y sondea los misterios más ocultos de la Creación. Su verdad se equipara a los Seis Libros,<sup>10</sup> su movimiento está de acuerdo al de las cuatro estaciones. Porque el arte de la pintura tiene su origen, no puesto en la ingeniosidad humana, sino en el orden del Cielo mismo>>.11

Mas en China cada autor tiene su técnica y su forma de pintar, y existen grandes diferencias en cuanto a las realizaciones prácticas, a los desarrollos sociales, políticos, religiosos y conceptuales que forman parte de la génesis de los signos, si se comparan con los que se han venido registrando hasta el momento en Occidente. Por este motivo, esta primera parte se va a dedicar a evidenciar algunos de los criterios y consideraciones más importantes que, sobre el signo, se han puesto de manifiesto en Occidente por parte de filósofos, lingüistas y otros pensadores, comenzando por la Antigüedad, pasando por la Edad Media y la Edad Moderna, para enlazar después con las teorías más representativas que se han dado cita en la Edad Contemporánea.

Posteriormente se realizará un acercamiento al signo en China, presentando aquellos elementos y vinculaciones más significativas que forman parte del entramado de un país

tan representativo del Extremo Oriente. Se sacarán a la luz los componentes más relevantes de su cultura, su filosofía e idiosincrasia, pues todos juntos, en definitiva, se constituyen en antecedentes y memoria histórica del tejido que va a conformar el signo en la pintura de las dinastías *Ming* y *Qing*.

---ooo0ooo---

## NOTAS.

<sup>1</sup> LAO TSE: "Tao Te Ching", c.66, dedicado a la grandeza de la humildad. (Ed. preparada por Carmelo Elorduy). Madrid: Ediciones Orbis, 1983, (2ª), pp.63 y 138.

<sup>2</sup> BARDAVIO, José M.: "La Versatilidad del signo". Madrid: Alberto Corazón Editor, 1975, p.70.

<sup>3</sup> ZHENG XIE. Q.v.: "Poetry and Prose of the Ming and Qing". Pekín: Chinese Literature. Panda Books, 1986, p.188.

<sup>4</sup> Q.v.: CASADO PARAMIO, J.M.: "Pinturas religiosas chinas". Museo Oriental de Valladolid. Catálogo I. Valladolid: Caja de Ahorros Provincial de Valladolid, 1988, p.85.

<sup>5</sup> Q.v.: op. cit.

<sup>6</sup> Q.v.: op. cit.

<sup>7</sup> SHEN TSUNG-CHIEN. Apud FRANÇOIS CHENG: "Souffle-Sprit. Textes théoriques chinois sur l'art pictural". París: Editions du Seuil, 1989, p.40. (Shen Tsung-Chien escribió un importante tratado, teórico y práctico, que llevaba por título "Estudio de la pintura sobre una barca minúscula", en los que trataba temas como el paisaje, los personajes y el retrato).

<sup>8</sup> Op. cit.

<sup>9</sup> Prudentes, cuerdos, etc.

<sup>10</sup> Libro de las Odas, Libro de las Mutaciones, Libro de los Documentos, Libro de los Ritos, Libro de la Música y Crónica de Lu. (Obras consideradas en China como sagradas o canónicas).

<sup>11</sup> CHANG YEN-YUAN. Apud FRANÇOIS CHENG: op. cit., p.19. [Chang Yen-yuan fue autor de la célebre obra (prefacio en 849) "Li-tai minh-hua chi" (Historia de la pintura sobre las dinastías sucesivas), que ejercería gran influencia en el pensamiento estético chino].

## 2. EL SIGNO EN OCCIDENTE.

Al acercarse al tema del signo en Occidente hay que tener en cuenta varias cosas. En primer lugar es preciso destacar su presencia en la mayoría de las corrientes filosóficas que se han venido registrando a lo largo de la historia, y que fueron generando un amplio devenir de preguntas y respuestas relacionadas con diferentes ramas del conocimiento; fruto de ello han sido las diferentes teorías surgidas hasta el momento. En segundo lugar, la cantidad de elementos que intervienen en el mismo y su importancia, ya que tanto el concepto que se tenga de lenguaje en una determinada sociedad o bien los mismos componentes básicos de definición y rasgos distintivos de éste, lo van a determinar. Por otra parte, tampoco está de más tener en cuenta la perspectiva psicológica y las características diferenciales que inciden en el signo, así como los enfoques teóricos que se ha venido registrando y su vinculación con la comunicación.

### 2.1. LENGUAJE Y COMUNICACION.

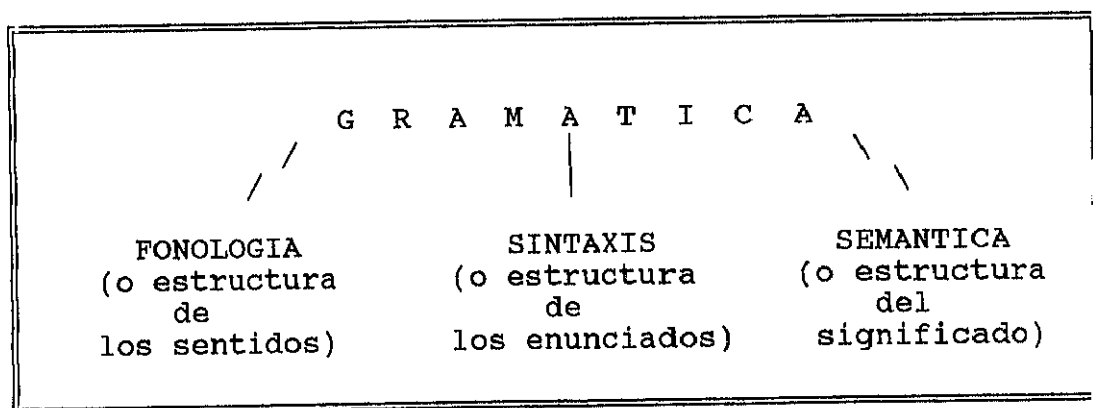
Como una breve introducción a lo que van a ser las posteriores concepciones sobre el signo en Occidente, se hace necesario presentar a éste como elemento clave en la expresión y la comunicación, intrínsecamente vinculado al campo del lenguaje, a ese espacio que puede considerarse tan individual, donde tiene lugar la gestación de la lengua como patrimonio de una colectividad para comunicarse; de una lengua que es, a la vez, <<un producto social de la facultad del lenguaje y un conjunto de convenciones adoptadas por el cuerpo social para permitir el ejercicio de esa facultad en los sujetos particulares>><sup>1</sup>. En esa producción del lenguaje existe una planificación conceptual, una codificación lingüística y ejecución motora en el hombre en cuanto ser social (zoon



*politikon* en Aristóteles). Así se da paso a una producción del discurso y una plasmación en el texto escrito en las que existe intencionalidad comunicativa y cooperación entre autor y espectador, no exentas de cohesión, coherencia y relevancia en los diferentes procesos de la escritura y/o pintura.

El conocimiento del lenguaje implica acercarse a conceptos tales como competencia, actuación y gramática. Y la competencia lingüística (*versus* competencia pragmática) está relacionada con las bases neurobiológicas del lenguaje y el sustrato neural de las funciones lingüísticas, la especialización hemisférica y dominancia cerebral, así como la organización funcional de la mente y procesos psicolingüísticos<sup>2</sup> y los niveles de procesamiento en el uso del lenguaje.

Para poder hablar, toda persona que conoce una lengua ha de tener la gramática de esa lengua interiorizada en su mente. Se puede decir que la palabra gramática se emplea de forma intercambiable para referirse a la representación interna del lenguaje en la mente del hablante y al <modelo> o impresiones del lingüista sobre esa representación. Y esa gramática que cada individuo, en mayor o menor grado, tiene presente en su mente, tanto cualitativa como cuantitativamente, puede decirse que acoge tres estamentos claramente diferenciados, pero interrelacionados entre sí dentro del campo del lenguaje y la comunicación<sup>3</sup>. Son:



Es evidente empíricamente que en la percepción del lenguaje, el transporte al terreno de los signos origina una discriminación de éstos en cuanto a percepción de texto continuo y percepción del lenguaje escrito discontinuo. De ahí que hipótesis explicativas a lo largo de la historia hayan mostrado el reconocimiento y comprensión de las palabras con sus representaciones, procesos y modelos explicativos como principales paradigmas experimentales. Y es necesario saber que en muchas ocasiones se ha discutido si el lenguaje escrito depende del lenguaje hablado, si los dos son equivalentes o independientes<sup>4</sup>, aunque deteniéndose en el esquema de adquisición de lenguaje de Chomsky, es evidente que entre ambos se dan relaciones de correspondencia estructurales y funcionales:

DATOS ---->	FACULTAD DEL ----> LENGUAJE	LENGUAJE ---->	EXPRESIONES ESTRUCTURADAS
(Lenguaje oído)	(Conocimiento innato del lenguaje)	(Conocimiento adulto del lenguaje)	(Lenguaje producido: actuación)

Hay que recordar también que <<en la actividad lingüística se pueden distinguir cuatro modalidades básicas: **habla** (producción del lenguaje hablado), **escucha** (recepción y comprensión del lenguaje hablado), **escritura** (producción del lenguaje escrito) y **lectura** (recepción o comprensión del lenguaje escrito), a las que se pueden añadir otras dos modalidades que toman como base la naturaleza **automática** o **controlada**, siendo la actividad automática meramente ocasional o marginal>>.5

HABLA	ESCUCHA	ESCRITURA	LECTURA
(Producción lenguaje hablado).	(Recepción y comprensión lenguaje hablado).	(Producción lenguaje escrito).	(Recepción o comprensión lenguaje escrito).

Y que la comprensión de las oraciones ha originado estrategias de análisis y una cierta autonomía del procesamiento sintáctico, pues los procesos inferenciales en la comprensión de oraciones han sido diversos, tanto de origen social como político, religioso, o de otro tipo, creando una comprensión del discurso en el que proposiciones, macroestructuras y/o conocimiento esquemático han generado inferencias discursivas y textuales entre lo conocido y lo nuevo.

#### 2.1.1. DIMENSIONES DE LA ACTIVIDAD LINGÜISTICA.

La actividad lingüística está implícita en las diferentes vías de la comunicación humana; y debido a la importancia que suponen los aspectos estructurales, funcionales y procesuales en su

campo de acción, es por lo que se van a tratar cada uno de estos apartados por separado, comenzando primero por relativo al estructuralismo.

#### 2.1.1.1. ESTRUCTURAL.

Por estructuralismo se entiende la teoría y método científico que considera un conjunto de datos como una estructura o sistema de interrelaciones. Giulio C. Lepschy se refiere a ella como a <<una disciplina cuyos métodos pueden adquirir valor paradigmático en distintos campos de la investigación>><sup>6</sup> y que <<cada vez con mayor frecuencia se interesan por ella incluso los no especialistas, atraídos por la posición central que ha venido a ocupar en el mundo cultural, gracias al éxito con que aplica el rigor y formalismo de las "ciencias exactas" al estudio de un fenómeno como el lenguaje, que con mucha frecuencia había sido considerado como un objeto típico de las "ciencias históricas">><sup>7</sup>

Y gracias al estructuralismo lingüístico se han realizado aportaciones decisivas para desvelar la estructura del lenguaje; basta observar el gran número de monografías y otras lecturas importantes en las que sus autores introducen el término **estructura** en los títulos (Giuliu C. Lepschy, 1966; Kovács, 1971; Malmberg, 1967; Togeby, 1965; Tesnière, 1966; Noam Chomsky, 1957; Fodor y Katz, 1964). Como también son importantes las aportaciones que el estructuralismo, tanto en su matiz teórico como en el metodológico, ha proporcionado para el mejor conocimiento de la estructura del texto (V. Ja. Propp, 1928; Málétinski, 1969; Roland

Barthes, 1966; Claude Lévi-Strauss, 1953; Jakobson y Lévi-Strauss, 1962; Lotman, 1973; Goodman, 1968; Cohen, 1966, Greimas, 1966; Mayor, 1974; etc.).<sup>8</sup>

Pero además se han realizado otras investigaciones sobre el texto, el discurso o la conversación que se refieren a aspectos claramente estructurales como son la cohesión y la coherencia, los esquemas y la organización, las micro y las macroestructuras (Crothers, 1979; Meyer, 1975; Stubs, 1983; Van Dijk, 1977; Mandl, Stein y Tabasso, 1984; Ellis y Donohue, 1986; etc.).<sup>9</sup>

Todos ellos han dejado constancia de la importancia que tiene la dimensión estructuralista dentro de la investigación lingüística.

#### 2.1.1.2. FUNCIONAL.

El apartado funcional es el referido, por un lado, a las relaciones funcionales entre antecedentes y consecuentes; es decir, entre causas y efectos, entre variables independientes y dependientes, etc. Dentro de este apartado se podrían citar algunos psicólogos funcionalistas y conductistas que han mostrado su preferencia por el análisis funcional (Skinner, 1957; Kantor, 1977; Warren y Rogers-Warren, 1985).<sup>10</sup>

Por otra parte, la perspectiva funcional también se refiere al tópico de las funciones del lenguaje, al uso que se hace de él, así como a los fines o propósitos que se proponen

los hablantes y los oyentes cuando utilizan el lenguaje. Es frecuente encontrar entre los seguidores de estos aspectos a filósofos del lenguaje, lingüistas, psicolingüistas y psicólogos (K. Bühler, 1934; Jakobson, 1971; Halliday, 1973 y 1978; Bates, 1976; Moerk, 1977; Searle, 1962; Clark y Clark, 1977; Karmiloff-Smith, 1979; Mayor 1977, 1984).<sup>11</sup>

#### 2.1.1.3. PROCESUAL.

El apartado procesual está relacionado con la elaboración interna de la actividad lingüística, en cuanto que ésta lleva implícito un procesamiento de diferentes elementos en sus respectivos niveles o fases, los cuales ponen en juego diferentes procesos como, por ejemplo, operaciones, transformaciones, etc.

La perspectiva procesual supone especificar los procesos y subprocesos específicamente lingüísticos en relación con los procesos y subprocesos cognitivos; es decir, que mediante esta dimensión se tratan unidades fonéticas y fonológicas, léxicas y morfológicas, oracionales, proposicionales y textuales, teniendo en cuenta los procesos específicos del conocimiento, como son aquéllos que tienen que ver con el manejo de la memoria, con la construcción, transformación y adaptación de esquemas, consecuencias, deducciones, guiones y modelos mentales, etc.

Con este breve acercamiento a las dimensiones de la actividad lingüística que se han relacionado anteriormente, se pretende subrayar una parte del rico entramado por el

que se mueve y discurre la vida del signo, desde su génesis hasta la posteriores y variadas implicaciones en la colectividad.

## 2.2. EL SIGNO EN LA ANTIGÜEDAD.

La teoría de los signos o Semiótica<sup>12</sup> tuvo gran desarrollo en los sofistas, en Platón,<sup>13</sup> en Aristóteles,<sup>14</sup> en los estoicos, epicúreos y escépticos, donde ya se hacían muchos análisis semióticos, dejando entrever la importancia de esta materia dentro de la Filosofía.

Para muchos autores antiguos el signo era una señal, y especialmente <<una señal verbal por medio de la cual se representaba algo>>.<sup>15</sup> Los estoicos, por una parte, desarrollaron ampliamente la teoría de los signos. Mantuvieron esta definición e hicieron una distinción entre el significado, al cual llamaron *lekton*, y el significante; a su vez ese *lekton* o significado podía ser completo e incompleto, según su alcance. Para los escépticos, por otra parte, la problemática del signo llegó a ser tan importante que sus investigaciones y postulados llegaron a conformar la escuela clásica.

Leyendo a Aristóteles<sup>16</sup> se puede apreciar que hace una clara distinción entre *onoma*, *rema* y *lógos*. Estos signos, que han venido formando parte de terminologías lingüísticas y estéticas, han sido estudiados por Umberto Eco en su monografía sobre el signo<sup>17</sup>. Así es como un *onoma*, por convención, significa una cosa, y un *rema* es una referencia temporal (como por ejemplo: está lloviendo); el *rema* también va a ser siempre un *onoma*, aunque el *onoma* no sea necesariamente un *rema*. En cuanto a *lógos*, por último, sería <<un signo complejo>>; es decir, un discurso significativo entero.

Además, Aristóteles había identificado también los *syndesmoi*, los cuales <<podían corresponder al artículo, la partícula, a la preposición, al adverbio, signos todos ellos cuyo significado no es autónomo sino que se establece por el contexto>><sup>18</sup>. A este respecto, Eco dice:

"Esta observación es recogida por los estoicos y luego, de manera definitiva, por los gramáticos medievales, que distinguen entre signos *categoremáticos* y signos *sincategoremáticos*, en que /casa/ es un *categorema* (como también lo es /ir/) y /a/ es un *sincategorema*"<sup>19</sup>.

Roland Barthes, en sus "Elementos de Semiología" destacaba la antigüedad y la ambigüedad del término con estas palabras:

"... este término de signo, presente en vocabularios muy diversos (desde la teología hasta la medicina, y cuya historia es riquísima (desde los Evangelios hasta la cibernética) es, por esta razón, muy ambiguo"<sup>20</sup>.

### 2.3. EL SIGNO EN LA EDAD MEDIA.

Tal como se indicaba anteriormente, en la Edad Media se mantuvo esa doctrina clásica, aunque se fue desarrollando su estudio entre los lógicos gramáticos especulativos.

Guillermo de Ockham (ca.1285-1349?) participó activamente en las teorías sobre el signo. En su "*Summa totius logicae*"<sup>21</sup> separaba los signos artificiales de los signos naturales, entendiendo por artificiales aquellos que son emitidos inconscientemente por un



hombre o un animal, mediante convenciones puntuales, con objeto de poder comunicar algo a alguien. Dentro de estos signos artificiales estarían las palabras, los símbolos gráficos, los dibujos, las notas musicales, etc.; es decir, signos en los que siempre va a haber un **emiten**te. En cambio, los **naturales** serían signos sin emiten

te intencional, <<tal vez procedentes de una fuente natural, y que nosotros interpretamos como **síntomas** o **indicios**>>,<sup>22</sup> a los que se les puede llamar **expresivos** <<cuando son síntomas de disposiciones de ánimo, como en el caso de las muestras de alegría no voluntarias>><sup>23</sup>.

El signo para los lógicos medievales era lo que se llamaba vulgarmente **término**, y la mayor o menor naturaleza representativa de éste guardaba estrecha relación con concepciones del momento, pudiendo ser entendido en diferentes ubicaciones:

- un signo que **representase** la cosa designada,
- un signo que **condujera** al conocimiento por medio de una similitud,
- o un signo que **condujera** al conocimiento de otra cosa mediante otra conexión distinta.

Por último, es interesante la opinión de John Hospers y Monroe C. Beardsley cuando dicen que:

"El interés por los problemas estéticos no formaba apenas parte de la filosofía medieval; no obstante, pueden rastrearse algunas importantes líneas de pensamiento en las obras de los dos pensadores más destacados".<sup>24</sup>

Y es que ambos refieren que la literatura había sido aceptada por los primitivos Padres de la Iglesia

cristiana como parte de la educación en las artes liberales y que la pintura y la escultura fueron admitidas en el sentido de que posibilitaban las manifestaciones relacionadas con la piedad; pero todo esto con un cierto recelo, debido a que creían que las estrechas vinculaciones que sostuvieron anteriormente con las culturas paganas de Grecia y Roma podían llegar a perjudicar el alma de las personas. Hay que tener en cuenta que en Occidente, desde San Agustín, crear era algo que solo se atribuía a Dios. A partir del Renacimiento el pintor podía crear también, generando nuevos conceptos, nuevos materiales, nuevos tratamientos y nuevas necesidades.

#### 2.4. EL SIGNO EN LA EDAD MODERNA.

En este período los racionalistas modernos, entre los que cabe citar a René Descartes (1596-1650) y Gottfried Leibniz (1646-1716), consideraron principalmente a los signos como elementos capaces de constituir una doctrina universal de signos en cuanto que puedan referirse a todas las ideas que sea capaz de albergar un espíritu humano, pero hay que tener en cuenta que en muchos casos los signos eran considerados como símbolos, y estos eran estimados como los elementos conceptuales que correspondían a los elementos reales.

Por otra parte, los pensadores ingleses de tendencia empirista, entre los cuales cabe citar a John Locke (1632-1704), junto con los nominalistas,<sup>25</sup> entendieron el signo con otros matices. Para ellos el signo era aquello que siendo aprehendido puede hacer pensar en algo anteriormente conocido; era como el efecto que sigue a la causa.

La visión que proporciona Michel Foucault sobre esta etapa de la historia en cuanto a la representación del signo es, en primer lugar, que en el siglo XVI <<se consideraba que los signos habían sido depositados sobre las cosas para que los hombres pudieran sacar a la luz sus secretos, su naturaleza o sus virtudes>><sup>26</sup>, siendo el lenguaje mismo de las cosas lo que los instauraba en su función significante. Por otro lado, en el siglo XVII <<todo el dominio del signo se distribuye entre lo cierto y lo probable: es decir, que no hay ya signo desconocido, ni marca muda>>, pues <<solo existen signos a partir del momento en que se conoce la posibilidad de una relación de sustitución entre dos elementos ya conocidos>><sup>27</sup>.

## 2.5. EL SIGNO EN LA EDAD CONTEMPORANEA.

Roland Barthes dejaba entrever la ambigüedad que el término podía comportar debido a su gran abarcabilidad y observó que el <<signo se infiere, efectivamente, según los autores, en una serie de términos afines y distintos: señal, índice, icono, símbolo, alegoría, son los principales rivales de signo>>.<sup>28</sup>

Todo esto ha venido comportando una serie de adhesiones y matizaciones, tanto con respecto a la idea central de signo como con sus parientes más cercanos. El índice, por ejemplo, es existencial para Charles Sanders Peirce<sup>29</sup>, mientras que para Wallon no lo es.

Para dotar de una mayor exactitud al término, desde finales del siglo pasado hasta el presente, ha habido diferentes teorías y el panel de estudiosos para definirlo ha generado diversas vías de acercamiento. A continuación se verán algunas de ellas.

### 2.5.1. MORRIS Y LA SEMIOTICA.

A Charles Morris<sup>30</sup> se le atribuye el establecimiento del nombre de **semiótica** (*semiotic*) para denominar a la ciencia de los signos.

Thomas A. Sebeok indicaba que <<el término estoico fue reintroducido en 1960 en el discurso filosófico inglés por John Locke, como rótulo para "doctrina de los signos", una ciencia que posteriormente ha hecho considerables avances por obra de Charles Sanders Peirce, a partir de finales de la década de 1860. Hacia 1897, Peirce usó el término **semiótica** (*semiotic*), en el sentido de Locke, para hablar de la "cuasi-formal, o formal, doctrina de los signos". El término de Saussure, *sémiologie*, etimológicamente afín y por el que entendía "una ciencia que estudia la vida de los signos...", se encuentra por vez primera en una nota suya fechada en noviembre de 1894; este término también ha pasado a ser usado en inglés: valga como ejemplo concreto el hecho de que los *Éléments de sémiologie* (1964) de Roland Barthes se tradujeron al inglés como "Elements of Semiology". Aunque en algunos casos **semiótica** y **semiología** se consideran sinónimos intercambiables, ciertos autores (y sobre todo, tal vez, Louis Hjelmslev) los diferencian clara y coherentemente; por otro lado, **semiología**, especialmente en sus equivalentes francés e italiano, es también el nombre de una bien establecida rama de la medicina, que en inglés es más frecuente denominar **sintomatología**>>.<sup>31</sup>

La **semiótica** para Morris es la base de la comprensión de las formas principales de la actividad humana, así como de sus mutuas dependencias, pues todas estas actividades y relaciones se reflejan en los signos que transmiten

la actividad. De este modo, <<según una antigua tradición, la misión de la filosofía sería comprender las formas características de la actividad humana y buscar el conocimiento más sistemático y más general. Esta tradición aparece en forma moderna como identificación de filosofía con teoría de los signos>>.32

Así pues, la semiótica es una ciencia del siglo XX, aunque con una larga tradición, como se puede ver. Según Schaff<sup>33</sup> surgió del matrimonio del neopositivismo (lógico) y el pragmatismo (especialmente sus estudios sobre la influencia de los signos en la conducta humana), aunque Peirce opinaba que el estudio lógico debería ocuparse antes que nada del signo comunicativo<sup>34</sup>.

Para comprobar cuáles han sido algunos de los principales criterios relacionados con el tema del signo, se ha realizado el siguiente acercamiento a los argumentos expuestos por algunos de los autores más representativos dentro de este área.

#### 2.5.2. DEFINICIONES, DIVISIONES Y ARGUMENTACIONES.

La palabra signo (del latín *signum*; sign, signe, Zeichen, znak), figura en el diccionario de la lengua española en su primera acepción como <<objeto, fenómeno o acción material que, natural o convencionalmente, representa o sustituye a otro objeto, fenómeno o acción>><sup>35</sup>.

Algunas de las más importantes definiciones, divisiones y argumentaciones sobre el signo, que se han venido generando entre diversos autores de este siglo son:

Según Charles W. Morris (1946) signo es <<cualquier sonido, objeto o acontecimiento que hace referencia o evoca sentimientos y pensamientos acerca de algo distinto>><sup>36</sup>. Este <<algo distinto>> o referente, puede ser un objeto, un acontecimiento, un comportamiento, o una idea. La clasificación que estableció muestra tres tipos de signos:

- los índices, que tienen una conexión natural con el referente, como el humo la tiene con el fuego, el ladrido con el perro, etc.,

- los iconos, que suenan o se asemejan al referente; tienen un parecido formal con él, como los iconos de los santos, las fotografías y las palabras o frases onomatopéyicas que imitan sonidos reales (quiquiriquí),

- los símbolos, que, en cambio, son signos concretos y arbitrariamente elegidos por los hombres para vehiculizar ideas abstractas, como las luces verdes para significar <<paso libre>> o salvaguardia, o el rojo para indicar peligro o <<alto>>.<sup>37</sup>

Morris considera tanto a las ciencias como a las artes sistemas de signos o lenguajes, aunque <<sus criterios de diferenciación y tipología de discursos, incluidos los no verbales, están tomados -de acuerdo con la dirección biologista y conductista de su ontología de base- de las relaciones entre signos y sujeto (en cuanto que existen diferentes modos de significar), y entre sujetos y signo (en cuanto que se dan diferentes usos de los signos) cuya combinatoria define clases de conducta preferencial. De esta forma, <<el discurso científico sería de modo designativo y uso

informativo, frente al discurso poético (al que se asignarían los discursos artísticos alingüísticos), el cual sería principalmente de modo apreciativo y uso valorativo>>.<sup>38</sup> Según Morris, en el signo va a haber siempre un **significante**, que él llama vehículo-signo, un **significado** (o "designatum+denotatum") y un sentido simbólico (o "significatum").<sup>39</sup>

En 1968, el semiólogo Louis Hjelmslev, manifestaba que un signo es <<una unidad de expresión con un contenido, y que entre contenido y expresión existe interdependencia>>, añadiendo que la función signica sólo se constituye mediante la presencia simultánea de contenido y expresión; que es una solidaridad, por lo que expresión y contenido se presuponen necesariamente.<sup>40</sup> Así es como la forma del contenido y la forma de la expresión harían su aparición al proyectarse la forma al pensamiento.

El lingüista Theodor Lewandowski recoge sobre el signo que en una primera acepción, correspondiente a la lengua coloquial en general, es <<un objeto, una imagen visual o acústica, algo que tiene un significado, que ocupa el lugar de otra cosa (otro objeto, un significado, un mensaje o una información), o que la contiene>>.<sup>41</sup> A lo que se hace referencia así es a la imagen signica cuya propiedad de portador o referencial tiene límites vagos respecto a la señal o el significado o el sentido (quien oye o ve un signo se ve remitido a otra cosa, donde "ver un signo" o "ver algo como signo", no es lo mismo según Flechtner).

Una segunda acepción es la del signo lingüístico como unidad indisoluble de imagen fónica y significado, constituido intencionalmente;

el signo primario u original, que no tiene significado fuera de sí mismo.<sup>42</sup> Dentro de esta opinión estaría Schaff, para quien <<no existen pensamientos independientes fuera de los sonidos de la lengua o del sistema y la sintaxis de la lengua. La unión entre fonación y significado no es un nexo asociativo, sino un nexo *sui géneris*>>.<sup>43</sup> En cambio para Saussure<sup>44</sup> el signo lingüístico es algo doble, que surge de la unión de dos componentes, el nexo o unión de un concepto (significado) con una imagen fónica (significante).

El signo lingüístico así definido tiende a vehiculizar el estudio de la lengua y a constituir la lingüística como ciencia autónoma, aunque puede parecer convencional o arbitrario y no existe en sí mismo sino por su oposición a otros signos que determinan su valor, pues una sucesión de sonidos, en consecuencia, sólo es algo <<en el marco del lenguaje, el concepto es un fenómeno que acompaña a la substancia fónica, al igual que un determinado fenómeno fónico va directamente y siempre acompañado del concepto>>. Por tanto, sin ayuda del signo no podríamos <<distinguir entre sí en forma clara y permanente dos conceptos... No hay conceptos establecidos *a priori*, y nada está definido antes de que haga su aparición el lenguaje>>. Georges Mounin hacía notar esta definición un tanto arbitraria de Saussure, escribiendo que <<el lugar de la teoría del signo en la doctrina saussuriana no es evidente ni tampoco está claramente definida por Saussure>><sup>45</sup>.

Así es como al lenguaje o el signo lingüístico se le ha venido comparando con una hoja de papel: el pensamiento es la parte de delante y el sonido es el dorso; no se puede romper la parte delantera sin romper al mismo tiempo el dorso; igualmente, en



el lenguaje no podríamos separar el sonido del pensamiento ni el pensamiento del sonido.

En cuanto a Roland Barthes, éste explicaba que tanto el signo lingüístico como el signo semiológico están compuestos por un significante (plano de la expresión) y un significado (plano de contenido), y decía que <<para Hjelmslev todo plano implica, efectivamente, dos strata: la forma y la sustancia>><sup>46</sup>. Su visión personal del signo es la siguiente:

"El signo es una porción (de dos caras) de sonoridad, visualidad, etc... La significación puede concebirse como un proceso. Se trata del acto que une el significante y el significado, acto cuyo producto es el signo".<sup>47</sup>

Acercándose a la obra del psicólogo C. Genovard Roselló, se puede deducir que signo es expresión oral, escrita o de otro tipo, que permite prever, conocer o reconocer algo. Clasifica así el signo:<sup>48</sup>

- Artificial. Relación entre una cosa y su signo de tipo institucional o artificial.
- Conceptual. Expresión de un estado afectivo mediante signos abstractos como la palabra.
- Emocional. Expresión de un estado afectivo mediante signos concretos y naturales como el llanto.
- Formal. Expresión mediante un hecho natural para significar una cosa distinta como un traje de luto para llorar la muerte de alguien.
- Local. Característica específica que hace que un individuo pueda localizar una sensación táctil en una parte determinada del cuerpo.

Eric Buyssens, por otra parte, define el signo como <<un artificio por medio del cual un ser humano comunica a otro ser humano su propio estado de conciencia>><sup>49</sup>, distinguiendo tres modalidades del discurso:

- 1) discurso de la acción, que traduce una intención de actuar sobre el interlocutor o sobre los hechos, de manera injuntiva (orden), optativa, y por medio de consejos y de sugerencias,

- 2) discurso asertivo, y

- 3) discurso interrogativo.

Werner F. Bonin define el signo como <<un objeto o circunstancia que contiene un significado>><sup>50</sup>; según la tradición, muchas veces el anuncio o el acompañamiento de sucesos de importancia histórica, cuyo significado no pudo ser reconocido por los contemporáneos. Y dice que los signos que se firman espontáneamente en la naturaleza, como el relámpago, trueno, eclipses de sol y de luna, estrellas fugaces, nubes, figuras formadas en las mismas, o la lluvia de sangre, nacimientos de criaturas deformes, determinado comportamiento de animales, etc., sirvieron en muchas culturas de base para una adivinación o presagio.

Algunos autores emplean indistintamente los términos signo y símbolo, mientras que por ejemplo, para Carl Gustav Jung los signos se interpretan de modo totalmente racional, y el símbolo tiene "tonos concomitantes".<sup>51</sup>

También está la opinión del conductista<sup>52</sup> Skinner, el cual considera que: <<el lenguaje tiene el carácter de cosa, algo que la persona adquiere y posee>><sup>53</sup> y dice que <<el significado de una cosa no está en su topografía o en su forma, sino que se encuentra en su historia antecedente>><sup>54</sup>, resumiendo que <<no es apropiado considerar el significado como propiedad de una respuesta o situación, sino más bien de las contingencias responsables tanto de la topografía del comportamiento como del control ejercido por los estímulos>>.<sup>55</sup>

Jacques Derrida escribía sobre el problema del signo en la fenomenología de Edmund Husserl<sup>56</sup> y decía lo siguiente:

"Más gravemente: al preguntar <<¿qué es el signo en general?>> se somete la cuestión del signo a un designio ontológico, se pretende asignar a la significación un lugar, fundamental o regional, en una ontología... ¿No se puede pensar -y Husserl lo ha hecho, sin duda- que el signo, por ejemplo si se lo considera como estructura de un movimiento intencional, no cae bajo la categoría de cosa en general (Sache), no es un <<ente>> sobre el ser del cual se llegaría a plantear una cuestión?. ¿No es el signo otra cosa que un ente?"<sup>57</sup>

Para Derrida la teoría del signo conlleva un papel organizador, aunque discreto, en la fenomenología de Husserl. Distingue entre las formas y las funciones del signo, de la señal, de la expresión, en los modos de relacionarse con el objeto y el sentido, así como en el soliloquio de la expresión. Y cuando Husserl se refiere a la complexión fónica articulatoria o el signo escrito,

éstos se convierten en palabra o en discurso comunicativo; pero sólo <<cuando el hablante... en ciertos actos psíquicos le confiere un sentido que quiere comunicar al oyente, y este mensaje sólo es posible porque el oyente entiende también la intención del hablante>>.58

Para Jacques Maritain<sup>59</sup> el arte toma de la naturaleza sus elementos como signos, pues según éste <<la naturaleza es un diccionario>> y el artista <<debe nutrirse de ella; debe tomar de ella sus semillas, que deben madurar y fructificar en su espíritu>>.60. Un signo en el que según Ernst Cassirer<sup>61</sup> el contenido y la expresión <<sólo en su mutua interrelación se convierten en lo que son: el significado que reciben en su mutua relación pasa a formar parte de su ser no sólo de manera externa sino que es lo que llega a constituir su ser>>.62 Este signo (o símbolo en su terminología) matemático (algebraico) <<no es sólo una notación de lo que ocurre en la realidad, sino que su fijación determina el concepto de esa misma realidad>>.63

Mariano J. Vázquez Alonso, en su obra "El libro de los signos" expone que <<una definición academicista y sintética nos dirá que signo es todo carácter gráfico que por su naturaleza o por convenio evoca en el entendimiento la idea de otra cosa>><sup>64</sup>, pero, a pesar de que en principio podría darse por verdadera esta definición, una vez salvadas las naturales reservas de concepto, añade su tesis de que <<es justamente la importancia de esa evocación lo que determina la categoría axiológica del signo>>.65

Para Bierwisch<sup>66</sup> la idea de Ferdinand de Saussure acerca de la bilateralidad del signo ha

llevado a intentos de adecuar todos los fenómenos lingüísticos a estos aspectos. Según Lewandowski, teniendo en cuenta lo abstracto y lo complejo de la estructura fonológica y sintáctica y el hecho de que la sintaxis también participa en la delimitación del significado, esta división en dos caras no tiene sentido. Así es como la relación entre el significado y el significante se ha comparado frecuentemente con la existente entre las hojas y las raíces de un árbol, que también son interdependientes, pero cuya relación está creada por un complejo sistema de uniones y ramificaciones.

Una tercera acepción se podría aplicar a la relativa al signo como representante de algo (un concepto, una idea, una relación), un objeto con la propiedad de ser signo de una relación bivalente o el enlace asociativo de representante y concepto o cosa.

Para Gottlieb Frege los signos hacen presente lo que está ausente, invisible, que es <<quizá insensible>>. Con ayuda del signo <<penetramos paso a paso en el mundo interior de nuestras ideas y nos movemos en él a voluntad, al utilizar lo sensorial mismo para liberarnos de su dominio>>.67 Sin el signo <<tendríamos dificultades en el pensamiento conceptual. Como damos a cosas distintas, pero similares, el mismo signo, en realidad no dominamos ya la cosa individual sino lo que les es común a todas ellas: el concepto. Y a éste sólo llegamos al darle nombre; pues como es inasible en sí mismo precisa de un representante asible para que podamos verlo. Así, el mundo de lo sensorial nos abre el de lo no sensorial>>.68

Hay una cuarta distinción en el signo que es la representada por Charles S. Peirce y Max Bense, los cuales le sitúan como algo que representa a otra cosa y es comprendido por todos: una relación triádica, la función signica realizada (presentación, representación, comunicación). Así es como <<La relación signica consta del signo como medio (M) verbal, visual o acústico, el objeto designado (Q), esto es, el objeto, el hecho, etc., y el intérprete (I); esto es, de la relación de medio, la relación del objeto y la relación del intérprete:  $S = R(M, O, I)$ >><sup>69</sup>. Hay que añadir que la combinatoria del signo se estudia en la sintáctica o sintaxis y la relación signo-para es objeto de la pragmática.

Para Peirce, en concreto, un signo o *representamen*, es algo que, para alguien, representa o se refiere a algo en algún aspecto o carácter, y además se dirige a alguien, pues crea en la mente de esa persona un signo equivalente o un signo aún más desarrollado al que llama *interpretante* del primer signo; y el signo está en lugar de algo que es su objeto.

Hay que aclarar que, según Umberto Eco, <<el interpretante no es el intérprete, sino lo que garantiza la validez del signo, incluso en ausencia del intérprete>>.<sup>70</sup> Gonzalo Abril indica a este respecto que la mejor hipótesis es considerarlo como <<otra representación que se refiere al mismo objeto. En otros términos, para determinar lo que es el interpretante de un signo hay que denominarlo con otro signo, el cual, a su vez, tiene un interpretante denominable por otro signo, y así sucesivamente>><sup>71</sup>.

Volviendo a Peirce, la división que hace de los signos está sustentada por tres tricotomías, que dan por resultado diez clases diferentes de signos:<sup>72</sup>

- **Cualisigno**, que es <<cualquier cualidad en la medida que es un signo>>, como por ejemplo la percepción de un color.

- En cuanto al segundo: **Sinsigno Icónico**, Peirce cita como ejemplo un diagrama particular, ya que este segundo tipo de signo es <<cualquier objeto de experiencia en la medida en que alguna cualidad en él hace que determine la idea de un objeto>>.

- el tercero es el **Sinsigno Remático Indicial** es <<cualquier objeto de la experiencia directa en la medida en que dirige la atención a un Objeto por el cual es causada su presencia>>, como un grito espontáneo.

- como cuarto tipo o **Sinsigno Dicente** designa Peirce <<cualquier objeto de la experiencia directa en la medida en que es un signo y, en carácter de tal, depara información concerniente a su Objeto>>, como por ejemplo una veleta.

- el quinto: **Legisigno Icónico** es <<cualquier ley o tipo general, en la medida en que requiere de cada una de sus instancias que encarne a una cualidad definida que lo convierta en apto para evocar en la mente la idea de un objeto parecido>>. Un ejemplo de ello es un diagrama en el que se prescinde de su individualidad de hecho.

- en sexto lugar pone al **Legisigno Remático Indicial** como <<cualquier tipo o ley general,

establecido sea como fuere, que requiere de cada una de sus instancias que esté realmente afectada por su Objeto, de manera tal que meramente atraiga la atención sobre dicho Objeto>>. Un ejemplo de este tipo especial de legisigno puede ser un pronombre demostrativo.

- **Legisigno Dicente Indicial** es el séptimo y se explica como <<cualquier tipo o ley general, establecido sea como fuere, que requiere de cada una de sus instancias que esté realmente afectada por su Objeto de manera que pueda proveer información precisa con respecto a dicho Objeto>>, como un grito en la calle.

- el octavo es el **Símbolo Remático** o Rema Simbólico; es decir, un nombre común, por ejemplo. A este tipo lo define esencialmente como <<un signo conectado con su Objeto por una asociación de ideas generales de manera tal que su Réplica evoca en la mente una imagen, la cual, debido a ciertos hábitos o disposiciones de esa mente, tiende a producir un concepto general, siendo la Réplica interpretada como un Signo de un Objeto que es una instancia de tal concepto>>.

- el penúltimo lugar de la clasificación es para el **Símbolo Dicente** o Proposición ordinaria y es un signo <<que está conectado con su objeto mediante una asociación de ideas generales y que actúa como Símbolo Remático, con la salvedad de que su interpretante (el que propone) representa al Símbolo Dicente considerado, con respecto a lo que significa, como realmente afectado por su Objeto, de modo tal que la existencia o ley que evoca debe estar efectivamente conectada con el Objeto indicado>>.



- y en el décimo está el **Argumento**, que es según Peirce <<un signo cuyo interpretante representa a su objeto considerándolo como un signo ulterior a través de una ley, esto es, la ley de que el pasaje desde todas esas premisas a esas conclusiones tiende a la verdad>>.

Umberto Eco engloba las distintas posiciones del signo en Peirce en tres divisiones: una la del signo en sí (cualisigno, sinsigno y legisigno); otra la del signo en relación con su objeto (índice, ícono y símbolo); y en tercer lugar el signo en relación con el interpretante (rema, decisigno y argumento).<sup>73</sup> En cuanto a G. Klaus, éste utiliza un concepto de signo complejo como transición, con componentes lógico-cibernéticos y semióticos, equiparando significado = denominación = concepto.<sup>74</sup>

Umberto Eco se refirió al signo de la siguiente forma:

"El signo se utiliza para transmitir una información, para decir, o para indicar a alguien algo que otro conoce y quiere que lo conozcan los demás también. Ello se inserta en un proceso de comunicación de este tipo:

fuelle - emisor - canal - mensaje - destinatario"<sup>75</sup>.

De la argumentación que este autor da sobre el proceso signico, se puede extraer la idea de que el mensaje puede ser equivalente al signo, teniendo en cuenta que entre emisor y destinatario debe haber un código común y que un proceso de comunicación en el que no exista código queda reducido a un proceso de estímulo-respuesta.

Eco hace varias divisiones del signo. Entre ellas están los signos que se distinguen por el tipo de fuentes, por el grado de especificación signica, por la intención y el grado de conciencia de su emitente, por el canal físico y por el aparato receptor humano, los que se distinguen en relación con su significado, por la capacidad de réplica del significante, por el tipo de vínculo que se les presume con el referente, por el comportamiento que estimulan en el destinatario. Todos ellos a su vez generan sus correspondientes subdivisiones<sup>76</sup>.

Lluís X. Alvarez escribe sobre el signo artístico argumentando que la obra de arte no es necesariamente un signo, pero contiene necesariamente signos. Y que un tipo de signos que contiene son **símbolos**. Distingue tres tipos de signos: **imágenes**, **símbolos institucionales** y **símbolos creativos**. Dice así:

"La obra de arte contiene signos que carecen de <<denotación>> (o referencia) extra-artística, pues son elementos de la obra que sólo en el agregado son <<significativos>> (de valores estéticos). Llamaremos a esos signos <<imágenes>>.

Sobre las <<imágenes>> hemos de hacer, no obstante, otra precisión: carecen de denotación <<externa>> al campo artístico, pero como <<elementos>> de una obra <<denotan>> al menos a la serie de imágenes de su propia tecnología a la que pertenecen.

La obra de arte contiene signos que son significativos (de valores estéticos) por denotar a una serie <<privilegiada>> de imágenes. Su privilegio consiste en estar institucionalizada dentro de su tecnología para incorporar ciertos valores. Llamaremos

a estos signos <<símbolos institucionales>>.

La obra de arte contiene y es ella misma, eventualmente, un signo que <<incorpora valores>> mediante la asociación a un tramo lingüístico, que es <<al mismo tiempo>> su interpretante".<sup>77</sup>

Para Lévi-Strauss, es la antropología estructural la que enseña a mirar el arte a la luz del signo. José Guilherme Merquior, en relación con su obra escribía lo siguiente:

"Salta a la vista que pensar en arte en términos de un juego con, y hecho de signos, está haciéndose mucho más instructivo que el viejo hábito de pensarlo en términos de la conciencia y sus facultades. Desde hace tiempo ya, la semiología, la psicología experimental y la sociología reemplazaron a la metafísica, la psicología especulativa y la filosofía de la historia como los mejores guías del análisis estético. Tal como se va reconociendo gradualmente, el paso de la teoría del símbolo, al estilo de Cassirer o Jung, a un abordaje mucho más específico de los signos ha sido un progreso considerable -pero es un progreso debido principalmente a la antropología estructural."<sup>78</sup>

Otros argumentos, como el del filólogo Stephen Ullmann, mediante el cual <<cabe distinguir, por ejemplo, entre un tipo intencional y otro no intencional>><sup>79</sup> vienen a abundar más en este inagotable mundo del signo que para Ignace J. Gelb es <<un símbolo de uso convencional que forma parte de un sistema, como una palabra en un sistema de signos llamado "lengua", o una marca escrita en un sistema de signos llamado "escritura". En sentido estricto, solamente una marca escrita>>.<sup>80</sup>

A todas las argumentaciones que se han venido desarrollando hasta este momento cabe sumar otras dos más; en primer lugar la de Max Black, el cual defendía que <<el signo tiene sentido o significación solamente porque, cuando es percibido algo acaece en el organismo receptor (llamémosle la "interpretación"): de ahí que sea plausible identificar el significado del signo -o con mayor cautela, un aspecto o componente esencial de ese significado, con esa "interpretación">>. <sup>81</sup>

Y por último la opinión de Lamberto Pignotti<sup>82</sup>, que aunque apunte la hipótesis de que la reserva de caza más prometedora para el signo está representada por las comunicaciones de masa, escribe también que <<la investigación semiótica puede, naturalmente, encaminarse hacia los más dispares ángulos de la cultura>>, <sup>83</sup> lo cual evidencia una vez más, el alto grado de abarcabilidad que posee el signo.

#### 2.5.2. NATURALEZA Y FUNCION.

De entre las numerosas teorías que han ido surgiendo sobre la naturaleza y función de los signos, cabe resaltar la doctrina de Peirce y Charles W. Morris, en el sentido de que el signo puede ser considerado como algo que sostiene tres tipos de relación <sup>84</sup>:

- con otros signos. (A su estudio se dedica la Sintaxis). <sup>85</sup>

- con objetos designados por el signo. (A su estudio se dedica la Semántica). <sup>86</sup>

- y con el sujeto que los usa. (A su estudio se dedica la Pragmática). <sup>87</sup>

Además, otras argumentaciones sobre su naturaleza, función o relaciones vienen a enriquecer el panel discursivo de su cobertura. Por ejemplo, Ino Rossi y Edward O'Higgins escribían que:

"No existe relación física de necesidad entre la entidad física del signo y su significado".<sup>88</sup>

Y Lluís X. Alvarez apuntaba sobre el signo que probablemente lo más claro que puede observarse es que todos los signos significan, pero que ningún signo forzosamente denota<sup>89</sup>.

Hay signos artísticos que, como afirmaba Charles Morris, no denotan ningún objeto ni ninguna clase de objetos; que no son **signos aliorrelativos** sino **autorrelativos**, ya que hay una clase de objetos que no tienen otra manera de existir que no sea **sígnica**. Por tanto los signos no la denotan, sino que la manifiestan, y esos objetos son los valores.

Roman Jakobson, desde un punto de vista lingüístico, distinguía las siguientes funciones del lenguaje:

- 1ª) función **referencial** (donde el signo se refiere a algo);
- 2ª) función **emotiva** (cuando el signo quiere suscitar una respuesta emotiva);
- 3ª) función **fáctica o de contacto** (cuando el signo subraya la continuidad de la comunicación, más que el hecho de comunicar algo);

- 4ª) función **imperativa** (determina un comportamiento activo);

- 5ª) función **metalingüística** (en la que los signos sirven para designar otros signos);

- y 6ª) función **estética** (el signo se usa para suscitar una atención sobre la manera como se utilizan los propios signos, al margen de las reglas del lenguaje común)<sup>90</sup>.

### 2.5.3. SIGNO Y SIMBOLO.

La dimensión simbólica está presente en todas las culturas y sociedades y son muchos los estudiosos que se han ocupado de ella tratando de situarla, explicarla, descifrarla o simplemente argumentarla.

Así es como toda ciencia del arte se ha preocupado en alcanzar un nivel de enunciados acerca de símbolos, por lo que el término **símbolo** ha sido y continúa siendo eje central en la estructura epistemológica del campo estético y de la pintura.

Monroe C. Beardsley y John Hospers, por ejemplo, rastreando en el tiempo, escribían lo siguiente:

"La idea de que la obra de arte es, en cierto sentido (en alguno de los muchos sentidos posibles), un símbolo, la encarnación material de un significado espiritual, aunque fundamentalmente antiguo, ..., adquirió nueva relevancia en el período romántico. Goethe distinguió la

alegoría -una combinación mecánica de lo universal y lo particular- del símbolo, en cuanto unidad concreta<sup>91</sup>; y lo mismo Friedrich que August Wilhelm Schlegel, le siguieron con especial interés hacia el mito y la metáfora en poesía"<sup>92</sup>.

En cuanto a poesía se refiere, los poetas románticos ingleses, principalmente William Wordsworth, confeccionaron una poesía lírica nueva, en la que el paisaje visible se adueñaba de los atributos de la experiencia humana. En Francia, por otra parte, Charles Pierre Baudelaire, Jean Arthur Rimbaud y Stéphane Mallarmé <<pusieron el acento sobre objetos simbólicos concretos, viendo en ellos la médula de la poesía>><sup>93</sup>. Hay que tener en cuenta que en 1885, Jean Moréas ponía en marcha el movimiento simbolista francés.

Algunos antropólogos han insinuado una estrecha analogía entre el lenguaje y la fabricación de instrumentos, ya que ambos constituyen series de actividades que producen formas arbitrarias sobre la base de rígidas reglas gramaticales o de fabricación de dichos instrumentos. Estas tradiciones se transmitían de generación en generación y se difundieron posteriormente entre las poblaciones. Las relaciones de arbitrariedad entre forma y material resultan controladas por las normas sociales o las tradiciones culturales, que llevan implícitos una forma, una función, un significado y un uso, conceptos fundamentales para comprender el sentido de los elementos culturales.

Según Ino Rossi y Edward O'Higgins, la comunicación entre los seres humanos se lleva a cabo en términos de significados e intenciones atribuidos a sus acciones o palabras. Sus acciones y sus palabras <<no son meros estímulos que

provocan respuestas nerviosas fijas y predictibles, como en el caso de los signos icónicos; son, más bien, símbolos o realidades que deben ser interpretados por el significado que vehiculan>>.94

La opinión del símbolo para Julio Peradejordi es la de <<una alegoría o una metáfora, es decir, no es una ficción que da a entender exclusivamente una cosa expresando otra diferente>><sup>95</sup>; en cambio para C. Genoward Roselló es <<como el acto o proceso de representar un objeto o idea mediante un objeto sustitutivo, bien sea signo o señal>>.96

Para Hegel y Wallon hay una relación de analogía o de <<motivación>> entre los dos relata<sup>97</sup> del símbolo, pero no es así en Peirce, para el que además, el símbolo no es existencial, como lo es para Jung. El símbolo es analógico en Hegel en oposición al signo, que no lo es y no lo es tampoco en Peirce precisamente porque el icono puede hacer suyo este rasgo.

En muchos casos los signos eran considerados como símbolos, y éstos eran estimados como los elementos conceptuales que correspondían a los elementos reales. También el concepto de "símbolo" se utiliza en ocasiones con carácter equivalente al de "signo":

"Algunos autores utilizan la palabra **símbolo** como sinónimo de signo. Sin embargo, lo corriente es utilizar el término **símbolo** como una clase particular de signo. En tal caso, se suele considerar que los símbolos son **signos no naturales, signos conscientes, signos convencionales**. Esta concepción no ha sido aceptada por todos los autores. Algunos, por ejemplo, señalan que lo que caracteriza al signo es el hecho de ser individual, a diferencia del símbolo, que es de carácter social,



colectivo. Suele variar el sentido de símbolo según la realidad por medio de la cual se representa el objeto simbolizado; un objeto sensible puede representar una idea o viceversa; puede haber correspondencia analógica entre dos ideas o entre dos objetos sensibles, etc. El símbolo puede caracterizarse asimismo por la intención con que un objeto lo utiliza; en este caso hablaremos de propósito representativo, evocativo, etc".<sup>98</sup>

Ferrater Mora recoge la definición de símbolo diciendo que <<significa meramente figura (cualquiera que sea) por medio de la cual se designa una realidad con la conciencia de que hay entre ella y el símbolo utilizado una distancia que solamente puede ser colmada por un acto práctico y nunca estrictamente teórico>>.<sup>99</sup> Y continúa diciendo que: <<en este sentido cabe entender el uso que se ha hecho del símbolo y del simbolismo en diversas doctrinas, tanto en las epistemológicas como en las filosófico-religiosas; que dentro de las primeras el símbolo es el modo como se ha expresado una realidad a través de notaciones conceptuales, lingüísticas o -significativas- no correspondientes a un universo inteligible y sustante>><sup>100</sup>.

Croce<sup>101</sup> dijo, en relación al símbolo:

"No hay en el arte doble fondo, sino fondo solo y todo en él es simbólico porque todo es ideal".<sup>102</sup>

Estos aspectos del símbolo también fueron observados con claridad por Cassirer, aunque como bien dice Lluís X. Alvarez, la ciencia del arte

muestra que hay algunas cosas en el arte que no son simbólicas ni ideales. No está de acuerdo en que el símbolo sea un tipo de signo. Según este filósofo, el símbolo artístico es <<una verbalización sobre una morfología>>.103 y dice que son <<duales>>, pues constan de un término morfológico y otro lingüístico (idiomático).

A través de "Signos, Lenguaje y Conducta" (1962) de Charles Morris se puede extraer que los símbolos son signos concretos, arbitrariamente elegidos por los hombres para vehicular ideas abstractas. Además, cuando las acciones y las palabras tienen el sentido que todo el mundo puede entender, es cuando éstas se convierten en elementos lingüísticos, o símbolos. En la definición de Morris el símbolo ocupa el puesto del término más general <<signo>> de la tradición semiótica: es <<un símbolo producido por su intérprete que actúa como sustituto de algún otro signo del que es sinónimo>>104 y <<todos los signos que no son símbolos son señales>>.105

Theodor Lewandowski recoge sobre <<símbolo>> (nota, señal de reconocimiento) lo siguiente:

"I.- En la semiótica de Peirce y Morris, frente al icono y el índice, un signo que representa su objeto por convención (cfr. también arbitrariedad del signo lingüístico), y que funciona basado en un enlace arbitrario entre el cuerpo signico y el concepto. En realidad, la distinción entre similitud objetual (icono), contigüidad vivencial (índice) y contigüidad institucionalizada (= símbolo) es difícil de mantener, pues ya en el terreno icónico la comprensión está organizada por la convención (pragmática) (cfr. los diferentes signos de tráfico y advertencia). Todos los signos de la lengua

son símbolos (pero cfr. también onomatopeya).

2.- En la gramática generativo-transformacional, el símbolo de vocabulario (símbolo categorial, símbolo de morfema, etc.), los operadores (+, =/=, -->), los abreviadores (paréntesis redondos, cuadrados, angulares)."<sup>106</sup>

La definición que el antropólogo contemporáneo Clifford Geertz hace del símbolo es la de <<cualquier tipo de objeto, acto o acontecimiento que puede servir para vehicular ideas o significados>><sup>107</sup>. Los símbolos son <<modelos de realidad -representaciones o interpretaciones de la realidad- y modelos para la realidad que ofrecen información y guía para organizarla>>,<sup>108</sup> pues según éste los empleamos para expresar ideas, ya que mediante los símbolos nuestras creencias e ideas se hacen tangibles y se expresan de manera concreta, con lo que adquieren una cierta resistencia y resultan más fáciles de comunicar.

El criterio de Panofski en relación con los símbolos es otro. Afirma que, frente a una construcción nomológica como operación propia de la historia del arte, está la <<intuición sintética>>, de carácter hermenéutico. Habla de la historia de los síntomas culturales -o <<símbolos>>-, en la acepción que les da Ernest Cassirer. Dice:

"Así como nuestra experiencia práctica tenía que ser corregida entendiendo de qué modo, en condiciones históricas diversas, se expresaban por <<formas>> los objetos y acontecimientos (historia del estilo), y así como fue necesario corregir nuestro conocimiento de las fuentes literarias entendiendo de qué modo, en diversas condiciones históricas, temas y conceptos específicos se expresaron por objetos y acontecimientos (historia de los

<<tipos>>); igualmente, o más aún, hay que corregir nuestra intuición sintética entendiendo de qué modo, en diversas condiciones históricas, las tendencias generales y esenciales de la mente humana se expresaron por temas y conceptos específicos. Esto significa lo que puede llamarse historia de los síntomas culturales -o <<símbolos>>".<sup>109</sup>

Otras definiciones, como la de Lemaître, se refieren al símbolo como:

- A). Lo que representa otra cosa en virtud de una correspondencia analógica, y

- B). Sistema continuado de términos, cada uno de los cuales representa un elemento del otro sistema.

El símbolo para éste es <<una comparación de la que solamente se nos da el segundo término, un sistema de metáforas continuadas>>".<sup>110</sup>

A su vez Karl Jaspers escribe que la significación del símbolo no es la de los signos. Dice:

"En la objetividad concreta, un signo puede serlo de otro signo, como la marca de fábrica de una mercancía, el poste indicador de caminos, una abreviatura, etcétera. Es más bien un significar sin que haya otro objeto al cual signifique. Las significaciones que no pueden ser resueltas mostrando lo que significan, son lo que llamamos símbolos. Significan, pero no significan algo. Ese algo solamente está en el símbolo y no es nada sin éste".<sup>111</sup>

Por último, un aspecto importante a observar es que los símbolos son como fuentes de información externa y extrapersonal que los humanos usan para organizar su experiencia y sus relaciones sociales, y que algunos artistas incorporan en sus obras dotando de una especial significación a los contenidos inmersos en ellas.

#### 2.5.3.1. ALGUNOS TIPOS DE SIMBOLOS.

Los símbolos, en general, pueden ser tratados de diferentes modos. En un primer caso, cuando el símbolo se aproxima al signo, se establecen distinciones parejas a las formuladas para este último. Por otro lado, se habla de distintos tipos de símbolos, tales como **símbolos expresivos** (palabras), **sugestivos** (formas) y **sustitutivos** (usados en la lógica y la matemática).

Además, hay quien considera los símbolos desde un punto de vista puramente formal, negando los aspectos sugestivo y hasta expresivo, pero otros sostienen que es imposible dar ninguna significación al símbolo si no va cargado con implicaciones psicológicas. Así, unos, por ejemplo, combaten el simbolismo formalista al decir que la característica que determina el simbolismo es precisamente el hecho de que la cosa que una reflexión ulterior califica de símbolo no es un símbolo, sino un vehículo directo, una corporificación concreta o una encarnación vital. En cambio, otros han intentado solucionar este conflicto estableciendo una serie de distinciones entre dos opuestos: el símbolo puramente formal y el símbolo puramente

representativo o "corporificador" de naturaleza esencialmente designativa y ostensiva; en otros términos, entre el signo puramente convencional y el signo puramente natural, con los estadios intermediarios existentes entre ellos.<sup>112</sup>

Otra clasificación de I. Rossi y Edward O'Higgins muestra que al lado de los símbolos cognitivos, que expresan lo que Geertz llama "concepciones generales", aparecen los símbolos expresivos (acciones y rituales) que nos capacitan para actuar fuera del ámbito de lo sagrado. Esta es la razón de que los símbolos formen el corazón mismo de la cultura. Mediante ellos expresamos nuestros más íntimos pensamientos e ideales, y de ellos nos servimos para integrar nuestras acciones y emociones. Al mismo tiempo, los símbolos son medios de los que nos servimos para almacenar y transmitir nuestros valores ideales de generación en generación.<sup>113</sup>

Según Robert A. Hinde, en el lenguaje humano <<se emplean símbolos que son abstractos o arbitrarios por no parecerse en contornos físicos a lo que representan; se basa en señales discretas; puede referirse a sucesos remotos en el tiempo o en el espacio; y es «abierto» porque pueden acuñarse nuevos mensajes libre y fácilmente>>.<sup>114</sup>

Según Ferrarier Mora, para obtener una doctrina general y suficientemente amplia de los símbolos hay que rechazar la concepción exclusivamente representativa de éstos, al modo de la doctrina primitiva, para la cual el símbolo no sólo designa el objeto, sino que es el objeto. Hay que huir también de la

consideración exclusivamente emotiva del símbolo, e igualmente la teoría de la función exclusivamente simbólico-enunciativa, que tiende a un formalismo de índole puramente convencional y sustitutiva. Dice lo siguiente:

"Una analogía del símbolo será entonces necesaria para poder incluir todas las significaciones y funciones posibles, teniendo siempre en cuenta que el símbolo es un vehículo y que, por consiguiente, no puede confundirse con la cosa simbolizada, ni con el acto psicológico que la simboliza, ni tampoco con la concepción a que el símbolo se refiere o con la significación que anuncia".<sup>115</sup>

Un símbolo puede ser inmaterial y material. Algunos objetos primitivos eran símbolos en sí mismos. En cambio parece ser que un signo no llega a ser tan objeto material en sí mismo como alcanza a serlo en ocasiones el símbolo, sino que generalmente necesita de un soporte para materializarse. Todos los signos que no son símbolos son señales.

## 2.6. LOS IDEOGRAMAS Y PICTOGRAMAS OCCIDENTALES.

Por ideograma se entiende, en una primera acepción: <<imagen convencional o símbolo que representa un ser o una idea, pero no palabras o frases fijas que los signifiquen>>, y en una segunda: <<imagen convencional o símbolo que en la escritura de ciertas lenguas significa una palabra, morfema o frase determinados, sin representar cada una de sus sílabas o fonemas>>.<sup>116</sup> La primera guardaría una mayor relación con los ideogramas occidentales, mientras que en el segundo caso existiría una estrecha identificación con las

escrituras de Oriente y Extremo-Oriente, y más concretamente, con la del país de China.

Pero hay que ampliar que a lo largo de la historia occidental, junto con el lenguaje hablado y escrito, han ido apareciendo símbolos visuales y particularmente símbolos gráficos que han participado en la obtención de unos sistemas de comunicación más completos, comenzando por la Antigüedad y la Edad Media, donde los contenidos de las imágenes se conformaban en vehículos de transmisión muy concretos; basta citar los retablos religiosos de la Iglesia que ayudaban a los fieles en la comprensión de los mensajes en latín.

Pero ha sido a partir del desarrollo industrial cuando más han evolucionado estos sistemas de comunicación visual. Se han elaborado símbolos gráficos internacionales, como por ejemplo el conjunto de las señales de tráfico y se ha hecho preciso incrementar el campo de actuación del mensaje humano. A esto hay que añadir la opinión de Otl Aicher y Martin Krampen, que escribían:

"Sin embargo, salvo excepciones, una simplificación y condensación de la representación iconográfica en pictogramas, es decir, en un sistema uniforme de signos de la comunicación visual se conoce solamente desde principios de nuestro siglo>>.117

Estos pictogramas han ido apareciendo para cubrir las necesidades de diferentes campos y actividades sociales, que van desde los deportes (olimpiadas y signos deportivos), Universidades, Hospitales, grandes almacenes, tráfico (vehículos, aeropuertos), bancos, religiones, turismo (aduanas, restaurantes, hoteles, tiempo libre), a los signos del mundo del trabajo



(seguridad en éste, peligros), pictogramas y placas para minusválidos, correo, prensa, conferencias, señales de prohibición, indicaciones de objetos para la orientación, economía e industria, etc.

## 2.7. LOS EMBLEMAS.

Otro tipo de expresiones plásticas occidentales, que rozan el campo de los ideogramas y/o pictogramas, son los emblemas. Según la definición dada por Schopenhauer:

"Se da por lo general el nombre de <<emblemas>> a los dibujos alegóricos sencillos acompañados de un lema explicativo y destinados a enseñar de forma intuitiva una verdad moral...>><sup>118</sup> y <<constituyen una transición a la alegoría poética>>.<sup>119</sup>

La relación con la poesía y la caligrafía ha quedado reflejada a través de las imágenes y de la escritura, siendo el momento álgido de producción el siglo XVII, del que surgieron dos tendencias representativas: sensual y didáctica, que a menudo se daban combinadas en la literatura emblemática del momento.

## 2.8. LOS GRAFFITI.

Los *graffiti*, esas manifestaciones cuyos antecedentes parecen hallarse en el Pop Art americano,<sup>120</sup> tan cercanas a Nueva York y a una <<exaltación y elección de un motivo trivial, sublimado hasta la categoría de "escritura", para relatar así el

hecho urbano a nivel cotidiano>>,<sup>121</sup> guarda cierta relación con la caligrafía. De hecho, José María Bardavío recordaba que Norman Mailer entendía su aparición <<como una revancha de los ghettos ante el aluvión de imágenes y propaganda de la T.V., de los anuncios, etc. Absolutamente en contra del Dr. F. Wertham, cuya opinión está respaldada por la de la mayoría: ejemplo de vandalismo general, de ansia de destruir por destruir, de la brutalidad que está hoy en todos los sitios>>,<sup>122</sup> alegando que, <<con razones de mucho más solidez, advierte en la espontánea erupción de los *graffiti* una saneada reacción contra la mecanización de la sique. Ante la deplorable y monótona arquitectura neoyorkina, los *graffiti* son una canasta de flores latinoamericanas derramada por la ciudad; una manera para cubrir la monstruosidad del vacío abstracto de los muros de la arquitectura tecnológica; letras vivas alargadas como animales, sinuosas como serpientes, misteriosas como grafos del alfabeto árabe o chino. Jeroglíficos, símbolos, la respuesta del trópico a un ambiente de hierro gris, de ladrillo marrón oscuro, de asfalto y cemento, una auténtica erupción biológica; una lluvia tropical en donde plantas de todos los tamaños, grafos grandes y pequeños hablan los unos a los otros en la profusión y armonía de la selva de sus propias formas>>.<sup>123</sup>

No obstante, los *graffitis* occidentales tienen, comportan, connotaciones psicológicas, culturales, políticas, religiosas, comerciales, etc. y están constituidos, en su mayoría, por firmas, pseudónimos y esquematismos gráficos de fuerte contenido social, a nivel también de implicaciones con los acontecimientos de la vida cotidiana y de los municipios. Y al igual que ocurre con la caligrafía y la pintura china, llevan implícita la energía interna que los emisores vehiculizan a través de los trazos, aunque la belleza y la correcta proporción de la que depende la armonía de

los mismos no parezca encontrarse, en general, entre las propuestas prioritarias. Importa primero su presentación como mensaje social de descontento, protesta, injusticia, desamparo, etc. que una evidencia de contenidos apriorísticos de belleza, aunque los hay.

## 2.9. LOS COMICS.

Otra vía de comunicación occidental en la que participan códigos de signos, grafos e imágenes esquemáticas, algunos pseudo jeroglíficos y pictogramas visuales, es este medio de la expresión que se ha extendido masivamente en la sociedad a partir de la segunda mitad del siglo XX, coincidiendo con el desarrollo industrial y el capitalismo de Occidente.

Los antecedentes culturales relacionados con su aparición se remontan mucho más atrás. Román Gubern destacaba el hecho de que <<es ya tradicional que toda historia respetable de los *comics* se inicie con una prolongada y tediosa relación de sus lejanísimos antecedentes culturales: pinturas rupestres, jeroglíficos egipcios, cerámica griega, columna Trajana de Roma, *Biblia Pauperum* de la Edad Media, tapices de Bayeux, *images populaires* francesas del siglo XVIII, «aucas» valencianas, etc., etc.>><sup>124</sup> Además, hay que añadir su estrecha relación con las formas de expresión más antiguas de Extremo Oriente: el pictograma y la caligrafía, pues este tipo de códigos que se han dado en China y han ido desarrollándose hasta llegar al siglo XX, cuenta con un ejemplo en los *comics* realizados durante la etapa Mao Tse-tung.<sup>125</sup> A este respecto, existe un libro con este mismo título: "Los *comics* de Mao", donde Gino Nebiolo, Jean Chesneaux y Umberto Eco argumentan el hecho, destacando Eco la notable diferencia que existe entre los orientales y occidentales, ya que la lectura de los *comics* chinos se

prestan a muchos equívocos si se comparan con paralelas experiencias europeas y americanas.<sup>126</sup> Dice así:

"La primera tentación sería la de leerlos como si se tratase de comics occidentales; en tal caso, parecerán bastante distintos de los que conocemos, a veces parecerán ingenuos, anticuados o muy parecidos a ciertos comics bélicos del período fascista.

La segunda tentación consistiría en leerlos como algo totalmente ajeno a la tradición occidental del comic".<sup>127</sup>

Existen también otras diferencia notable a precisar; y es que los de la China de Mao no establecían diferencias entre las edades para quienes van destinados, ya fueran adultos o adolescentes, excepto algunos realizados expresamente para los niños y escolares de enseñanza primaria, los cuales llevan incorporados ciertos ideogramas de lectura más difícil o todavía no aprendidos en la escuela primaria, con el relativo fonema en caracteres chinos,<sup>128</sup> ya que una característica esencial es la riqueza pedagógica, social y política que contiene, dentro de una aparente simplicidad que no suele ir adornada de fantasías. Son imágenes que suelen estar condicionadas al texto, que tratan de captar la atención de los lectores y ofrecerles una demostración visual inmediata de los hechos ocurridos, de una manera sencilla, sin fasto, supermanes, encantamientos, suspenses o terrores.

Los orígenes más cercanos de estos comics hay que situarlos en los siglos XIV y XV de la dinastía *Ming*, en las pinturas secuenciales que narraban, a base de imágenes encadenadas o en sucesiones de imágenes y escrituras. De esta forma se han realizado obras para difundir la moral confuciana, cuyo ejemplo está en la titulada "Veinticuatro historias de piedad filial" (er

*shi-si-xiao*). Y, como bien escribiera Jean Chesneaux, <<también las historias edificantes del budismo (como las del cristianismo occidental de los siglos XVIII y XIX) se sirvieron ampliamente de esta forma popular de expresión gráfica>>,<sup>129</sup> que las novelas chinas de la época moderna también adoptarían para ofrecer paralelamente una versión resumida e ilustrada de los contenidos, cuyo ejemplo está en la titulada "Hui-hu", cuyo argumento se centra en las tribulaciones llevadas a cabo por 108 bandidos-justicieros y caballeros errantes del bosque de Liang-shan. Y otro centro de fuerte tradición en el *comic* chino, aunque de época más reciente, puede situarse en la localidad de Yenan, durante los años previos a la Revolución Cultural.

Para terminar hay que decir que si los signos, en definitiva, ya de por sí son complejos desde la génesis hasta su posterior incidencia en la sociedad receptora, aún pueden serlo más si están intrínsecamente vinculados a una cultura tan desconocida como la de Extremo Oriente, con una idiosincrasia plena de conformantes, y una trayectoria pictórica valiosa, que conserva una herencia cultural milenaria en torno a los aconteceres sobre pintura y caligrafía, tan estrechamente vinculados con los pictogramas e ideogramas antes referidos.

## NOTAS.

<sup>1</sup> GONZALEZ, Emilio Aniceto: "Inconsciente como lenguaje". Madrid: Asociación Escuela de Psicoanálisis Grupo Cero, 1987, p.28.

<sup>2</sup> Los procesos psicolingüísticos tienen que ver con la psicolingüística, de la que Jean Aitchison escribe que <<se define en ocasiones como el estudio del lenguaje y la mente. Como sugiere su propio nombre, es una disciplina que une la psicología y la lingüística. El objetivo común de quienes se autodenominan psicolingüistas es descubrir las estructuras y los procesos que subyacen a la capacidad humana de hablar y entender el lenguaje. Los psicolingüistas no tienen por qué interesarse necesariamente en la interacción verbal entre las personas, sino que por encima de todo pretenden averiguar qué es lo que ocurre en el interior del individuo>>. AITCHISON, Jean: "El mamífero articulado". (T.O.: "The Articulate Mammal". Londres: Unwin Hyman, 1976). Trad. de José Manuel Igoa González. Madrid: Alianza Editorial, S.A., 1992, p.13.

<sup>3</sup> *Op. cit.*, pp.16-17.

<sup>4</sup> Q.v.: SCINTO (1986) y MAYOR (1988).

<sup>5</sup> Q.v.: MAYOR, Juan y PINILLOS, José Luis: "Tratado de Psicología General" (Nº.6 "Comunicación y lenguaje". Coordinado por Manuel Martín Serrano y Miquel Siguán Soler). Madrid: Alhambra Longman, S.A., 1991, pp.59 y 61.

<sup>6</sup> LEPSCHY, Giulio C.: "La lingüística estructural". (T.O.: "La linguistica strutturale". Torino: Einaudi Editore, 1966). Trad. de Carlos Manzano. Barcelona: Editorial Anagrama, 1991, p.7.

<sup>7</sup> *Op. cit.*, p.7.

<sup>8</sup> Q.v.: MAYOR, Juan y PINILLOS, José Luis: *op. cit.*

<sup>9</sup> *Op. cit.*

<sup>10</sup> *Op. cit.*

<sup>11</sup> *Op. cit.*, p.57.

<sup>12</sup> La semiótica (*sêmeiōtiké* en la filosofía griega) es la teoría general de los signos, ciencia de las propiedades generales de los sistemas de signos, <<la doctrina de la naturaleza esencial y las variedades principales de la semiosis>>. (Peirce, 1934, p. 488). N.B. que en la literatura lógica es corriente considerar a la semiótica como un metalenguaje, y que se distingue con frecuencia entre la semiótica lógica y la semiótica no lógica; un ejemplo de esta última puede ser la estética. Morris, en

cambio, propone una división de la semiótica en: s. pura (la que elabora un lenguaje para hablar acerca de los signos), y s. descriptiva (la que estudia signos ya existentes), aunque esta división no es aceptada por todos los lógicos o semióticos. Hay que añadir también, en palabras de Gloria Kue en la introducción a "Los sistemas de signos. Teoría y práctica del estructuralismo soviético". Madrid: Alberto Corazón Editor, 1972, p.18 que: <<a la idea de la necesidad de crear una ciencia particular (la semiótica o semiología) respondieron, independientemente el uno del otro, el lingüista Ferdinand de Saussure, pilar básico de la moderna lingüística estructural, y el lógico Charles Sanders Peirce, uno de los fundadores de la lógica matemática>>.

13 427-347 a.n.e. (Fuente: Fr. Alberto de la Virgen del Carmen: "Estética de Platón". Burgos: Editorial el Monte Carmelo, 1951, pp.18 y 24.

14 384-322 a.n.e. (Fuente: "Nuevo Dic. Enciclopédico Universal", V.5. (Prólogo General por el Prof. Pedro Laín Entralgo). Madrid: S.A. de Promociones y Ediciones. Club Internacional del Libro, 1985, p.472.

15 FERRATER MORA, J.: "Dic. de Filosofía Abreviado". Barcelona: Edhasa-Sudamericana, 1976, p. 384.

16 véase ARISTOTELES: "Arte Poética". (Trad. de Joseph Goya y Muniáin). Barcelona: Imprenta D. Benito Cano, 1978. "poética". (Trad. de José Alsina Clota): Barcelona: Editorial Bosch, 1977. (Sobre la interpretación, la Poética y la Retórica).

17 ECO, Umberto: "Signo". (T.O.: "Segno". Milán: Instituto Editoriale Internazionale, 1973). Barcelona: Editorial Labor, S.A., 1988, p.29.

18 *Op. cit.*, p.30.

19 *Op. cit.*, p.30.

20 BARTHES, Roland: "Elementos de Semiología". (T.O.: "Elements de Semiologie". Paris: Editions du Seuil.). Trad. de Alberto Méndez. Madrid: Alberto Corazón Editor, 1971, p.39. Roland Barthes (1915-1980), crítico y lingüista francés, nació en Cherburgo y puede considerarse que a partir de "Le degré zéro de l'écriture" (El grado cero de la escritura), de 1953, estableció una nueva valoración crítica de la obra literaria. En esta obra expone, entre otras cosas, las contradictorias vías para acercarse a Barthes (semiólogo estructuralista -versus- científico de placer; y férreo codificador -versus- liberador de textos).

21 OCKHAM, Guillermo de: "Summa totius logicae", 1,2.

22 Umberto Eco refiriéndose a Ockham en "Signo": *op. cit.*, p.34.

23 *Op. cit.*

24 BEARDSLEY, Monroe C. y HOSPERS, John: "Estética". (Trad. de Román de la Calle). Madrid: Ediciones Cátedra, S.A., 1990 (9ª), p.37.

25 Según el nominalismo, sólo existen entidades individuales, ya que los universales no son entidades existentes sino únicamente términos en el lenguaje. Guillermo de Ockam, al final de la Edad Media, participó de este criterio. Al pensamiento nominalista se oponían los realistas, como San Anselmo. Los nominalistas se opusieron, sobre todo, a los realistas.

26 FOUCAULT, Michel: "Las palabras y las cosas". (T.O. en francés: "Les mots et les choses, une archéologie des sciences humaines". Paris: Éditions Gallimard, 1966). Trad. de Elsa Cecilia Frost. México: Siglo XXI de España Editores, S.A., 1989, (1ª), p.65.

27 *Op. cit.*, p.65.

28 BARTHES, Roland: "Elementos de Semiología". *Op. cit.*, p.39.

29 Charles Sanders Peirce (1839-1914) fue un filósofo norteamericano nacido en Cambridge e interesado por la lectura de Kant, los filósofos ingleses y los escolásticos medievales, en especial Duns Escoto (1265?-1308), el cual ejerció una influencia decisiva en su propia metafísica. Adaptó y perfeccionó la lógica algebraica, imprimiendo una base firme a la lógica de relaciones y contribuyendo al estudio de los conjuntos y de la aritmética transfinita. Fue el fundador del pragmatismo, según el cual los efectos del significado práctico que encierra el objeto de nuestra concepción representa el total de nuestro concepto del objeto. Lo práctico como criterio de verdad encerraba el germen del pragmatismo, que desarrollado por William James (1842-1910), vino a aceptarse como la filosofía típicamente americana. Peirce describió su sistema como <<agapismo tiquístico sinequístico>> o síntesis de continuidad, azar y amor. A pesar de que éste concedió preponderancia al primer término, sus contemporáneos simpatizaban con la doctrina de que el azar tiene prioridad sobre las leyes de la naturaleza y constituye un factor decisivo en la evolución del universo.

30 Charles Morris (1901-1979), filósofo norteamericano nacido en Denver (Colorado). Fundador de la semiótica o ciencia de los signos y estudioso de la pragmática americana. Dedicó gran parte de su vida (50 años) a la formulación de la "teoría general de los signos". Ha escrito obras como: "Foundations of the Theory of Signs", "Language and Behavior", "The Open self", entre otras. Su pensamiento, que ha participado del positivismo lógico, está presente en "Fundamentos de la teoría de los signos",



una de sus obras más importantes, de un empirismo científico pleno, en el que se intentan fundir las tradiciones del pragmatismo filosófico y del empirismo lógico.

31 Palabras de Thomas A. Sebeok correspondientes a la nota terminológica incluida en la introducción a la obra de MORRIS, Charles: "Fundamentos de la teoría de los signos". (T.O.: "Foundations of the Theory of Signs". Publicado en inglés como Parte Segunda de "Writings on the General Theory of Signs". Mouton, La Haya, Paris, 1971). Trad. de Rafael Grasa. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, S.A., 1985, pp.17-18.

En términos generales, la semiología tiene por objeto todos los sistemas de signos, cualquiera que fuere la sustancia y los límites de estos sistemas: las imágenes, los gestos, los sonidos, los objetos y los conjuntos de estas sustancias -que pueden encontrarse en ritos, protocolos o espectáculos. Constituyen, si no lenguajes, al menos sistemas de significación.

32 Definición de Charles Morris en: "Foundations of the Theory of Signs" (1958, p.58). Publicado en inglés como Parte Segunda de "Writings on the General Theory of Signs". Mouton, La Haya, Paris, 1971). Trad. de Rafael Grasa. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, S.A., 1985.

33 SCHAFF, A.: "Introducción a la Semántica". México: Fondo Cultura Económica, 1969. Apud: LEWANDOWSKI, Theodor: "Dic. de Lingüística". (T.O. en alemán: "Linguistisches Wörterbuch"). Trad. de M<sup>a</sup> Luz García-Denche Navarro y Enrique Bernárdez. Madrid: Ediciones Cátedra, S.A., 1986, (2<sup>a</sup>), p. 311.

34 LEWANDOWSKI, Theodor: op. cit., p. 311.

35 En el "Dic. de la Lengua Española" de la Real Academia Española. 2 T. Madrid: Espasa Calpe, S.A., 1994, (21<sup>a</sup>), p.1879.

36 "Signs, Language and Behavior" [1946]. Nueva York: Prentice-Hall. (Trad. castellana: "Signos, lenguaje y conducta". Buenos Aires: Losada, 1962). Definición recogida por Ino Rossi y Edward O'Higgins en sus "Teorías de la Cultura y Métodos Antropológicos". (T.O.: "Theories of Culture and Anthropological Methods, in People in Culture. A Survey of Cultural Anthropology". New York: J.F.Bergin Publishers, Inc., 1980). Trad. de Alberto Cardín. Barcelona: Editorial Anagrama, 1981, p. 53.

37 op. cit., p. 53.

38 MORRIS, Charles: "Signos, lenguaje y conducta". (1946). Trad. de J. Rovira Armengol. Buenos Aires: Losada, 1962, pp. 85, 109 y 143. (También en "Signos estéticos y teoría" de Lluís X. Álvarez. Barcelona: Anthropos Editorial del Hombre, 1986, p.99).

39 En su obra: "La significación y lo significativo", (T.O.: "Signification and significance" [1964]. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press; trad. de Jesús Antonio Cid. Madrid: Alberto Corazón Editor, 1974), investiga cómo se articulan dentro del significado la "significación" (teoría de los signos, cuyas dimensiones divide en: designativa, apreciativa y prescriptiva) y "lo significativo" (teoría de los valores).

40 HJELMSLEV ejemplifica con la siguiente frase: <<Una expresión sólo es expresión porque es expresión de un contenido, y un contenido es contenido sólo porque es contenido de una expresión>>. "Prolegómenos a una teoría del lenguaje". Madrid: Gredos, 1974, p.30. Según Arens, 1969, p.594. También en LEWANDOWSKI, Theodor: *op. cit.*, p. 318.

41 LEWANDOWSKI, Theodor: *op. cit.*, p.318.

42 *Op. cit.*

43 SCHAFF: 1969, p.275; *q.v.*: LEWANDOWSKI, Theodor: *op. cit.*, p.318.

44 FERDINAND DE SAUSSURE (1857-1913), filólogo suizo nacido en Ginebra, fue el fundador de las escuelas lingüísticas francesa y ginebrina. En 1879 publicó su famosa "Mémoire sur le système primitif des voyelles dans les langues indo-européennes", en la que estableció la moderna teoría vocálica adoptada desde entonces por los orientalistas. Es muy importante también su "Cours de linguistique générale" por contener importantes aportaciones filológicas y lingüísticas.

45 MOUNIN, Georges: "Saussure". (T.O.: "Saussure on le structuraliste sans le savoir". París: Éditions Seghers, 1968). Trad. de Juan Argente. Barcelona: Editorial Anagrama, 1971, p.42. Georges Mounin, nacido en 1910 y ejerciendo como Profesor de Lingüística de la Facultad de Letras de Aix-en-Provence, ha escrito entre otras obras: "Historia de la Lingüística", "Clefs pour la linguistique", "Problèmes théoriques de la traduction", "La machine à traduire", etc.

46 BARTHES, Roland: *op. cit.*, p.42.

47 *Op. cit.*, pp.49-50.

48 GENOVARD ROSELLO, C.: "Dic. de Psicología". Barcelona: Elicien, 1979, p. 263.

49 *O.v.*: "Signo" de UMBERTO ECO. (T.O.: "Segno". Milán: Instituto Editoriale Internazionale, 1973). Barcelona: Editorial Labor, S.A., 1988, p.35.

50 BONIN, Werner F.: "Dic. de Parapsicología". Madrid: Alianza Editorial, 1983, p. 731.

51 CARL GUSTAV JUNG (1875-1961), psiquiatra suizo nacido en Kesswyl, colaboró con Freud hasta 1911, obteniendo la cátedra de psiquiatría en 1933. Rechazó la teoría freudiana del factor sexual como origen de las psiconeurosis, sobre el que consideró predominante el impulso creativo del hombre. Fundó la Escuela de Zurich, basada en la Psicología analítica, frente a la escuela del psicoanálisis vinculada al nombre de Freud. Autor de la obra "El hombre y sus símbolos", debe la fama a sus estudios sobre la asociación de palabras y su teoría del <<inconsciente colectivo>>, así como a la clasificación de los tipos humanos en introvertidos y extrovertidos. Otras obras suyas son: "Psychologische Typen" (1921), "Psychologie und Religion" (1939), "Von den Wurzeln des Bewusstseins" (1954), "Ein moderner Mytus" (1958), etc. Las ideas de Jung sobre los símbolos pueden encontrarse en: "El hombre y sus símbolos". (T.O. en inglés: "Man and his symbols". Londres [1964]: Aldus Books Ltd.). Trad. de Luis Escobar Bareño. Madrid: Aguilar, 1974 (2ª). Werner F. Bonin también hace referencia a su pensamiento en su op. cit., p. 731.

52 Por conductismo se entiende en Psicología aquella doctrina y método que buscan el conocimiento y control de las acciones de los organismos y en especial del hombre, mediante la observación del comportamiento o la conducta, sin recurrir a la conciencia o a la introspección.

53 SKINNER, B.F.: "Sobre el conductismo". (T.O. en inglés: "About behaviorism". Nueva York: Alfred A. Knopf, 1974). Trad. de Fernando Barrera. Barcelona: Ediciones Orbis, S.A., 1986, (2ª), p.87.

54 *Op. cit., p.88.*

55 *Op. cit., p.89.*

56 EDMUND HUSSERL (1859-1931), filósofo alemán que nació en Prossnitz (Moravia) y fue el padre de la fenomenología. La fenomenología, o teoría de los fenómenos o de lo que aparece, tuvo sus raíces en Hegel, para quien suponía la dialéctica interna del espíritu que presenta las formas de la conciencia hasta llegar al saber absoluto. En el siglo XX, Husserl y su escuela la conformaron como <<un método descriptivo, fundado en la intuición, de las esencias de las vivencias de la conciencia pura, y tesis filosófica idealista según la cual la verdadera realidad es la conciencia pura, después de la reducción fenomenológica>>. ("Dic. de la Lengua Española" de la Real Academia Española. T.1. Madrid: Espasa Calpe, S.A., 1994, (21ª), p.959). Desde 1916 a 1928, Husserl fue Profesor de Filosofía en Friburgo de Brisgovia. En un principio estuvo de acuerdo con el Psicologismo, pero lo repudió en "Logische Untersuchungen" (1900-1901), su obra principal. La gestación de la fenomenología quedó perfilada y madurada en "Ideen zu einer

reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie" (1913), en la que introduce una dirección lógico-trascendental que será su característica en años posteriores, pero en la que no le han seguido la mayoría de los defensores de la fenomenología. En 1913 comenzó a publicar su "Fahrbuch für Philosophie und phänomenologische Forschung", en la que han colaborado autores ilustres de su escuela. Husserl fue discípulo de Franz Brentano (1838-1917) y estuvo influido por Kant (1724-1804) y Bernhard Bolzano (1783-1848). El método fenomenológico consiste <en tomar, no la cosa, sino su apariencia, tal como se da, pero dentro de los límites en que se da>. Katherine Arens ha escrito acerca de las implicaciones de la fenomenología de Husserl en la psicología. [ARENS, K.: "Structures of Knowing". (Boston: Library of Congress Cataloging in Publication Data, 1953). Dordrecht (Netherlands): Kluwer Academic Publishers, 1989, p.214].

57 DERRIDA, Jacques: "La voz y el fenómeno. Introducción al problema del signo en la fenomenología de Husserl". (T.O. en francés: "La voix et le phénomène". Introduction au problème du signe dans la phénoménologie de Husserl). Trad. y Prólogo de Francisco Peñalver. Valencia: Pre-Textos, 1985, p.65.

58 HUSSERL, E.: "Logische Untersuchungen", 2, pp.32 y ss. Apud: LEWANDOWSKI, Theodor: op. cit., p.318.

59 JACQUES MARITAIN (1882-1973), filósofo francés nacido en París, ocupó una cátedra de filosofía en un liceo parisién, y desde 1914 en el Institut Catholique. En 1948 ejerció la cátedra de filosofía de la Universidad de Princeton, en norteamérica, y en 1961 recibió el Premio de Literatura de la Academia Francesa. Se formó en la escuela del cardenal Mercier y fue un profundo conocedor de las modernas orientaciones ideológicas que figura como uno de los principales representantes del neoescolasticismo. Entre sus obras están: "Trois réformateurs: Luther, Descartes, Rousseau" (1925), "Les degrés du savoir" (1932), "Sept leçons sur l'être" (1934), "La signification de l'athéisme contemporain" (1949), "Neuf leçons sur les notions premières de la philosophie morale" (1951), "La philosophie morale" (1960) y "Dieu et la permission" (1963).

60 Q.v.: "Introducción a la Estética" de Juan Plazaola. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1973, p.390.

61 ERNST CASSIRER (1874-1945), filósofo alemán nacido en Schleswig. Uno de los principales representantes del neokantismo, que escribió "Das Erkenntnisproblem in der Philosophie und Wissenschaft der neueren Zeit", "Die Philosophie der symbolischen Formen", etc.

62 CASSIRER, E.: "Filosofía de las formas simbólicas", tomo I. México: Fondo de Cultura Económica, 1971, p.125. (Q.v. también: LEWANDOWSKI, Theodor: op. cit., p.318).

63 Ver CASSIRER, E.: *op. cit.*, pp.26 ss.

64 VAZQUEZ ALONSO, Mariano J.: "El libro de los signos". Barcelona: Ediciones 29, 1990, p.13.

65 *Op. cit.*, p.13.

66 Bierwisch, 1966, en Steger, ed. 1970; Apud: LEWANDOWSKI, Theodor: *op. cit.*, pp.318-319.

67 FREGE, Gottlieb: "Begriffsschrift". 1966, pp.91 y ss. Theodor Lewandowski también hace referencia a su pensamiento en "Dic. de Lingüística": *op. cit.*, p.318.

68 FREGE, Gottlieb: *op. cit.*, p.92; apud: LEWANDOWSKI, Theodor. *Op. cit.*, p.318.

69 Q.v.: LEWANDOWSKI, Theodor. *Op. cit.*, p.319.

70 ECO, Umberto: "La estructura ausente". Barcelona: Lumen, 1972, p.14.

71 ABRIL, Gonzalo en: "Signo y significación", explica también que "los interpretantes remiten unos a otros indefinidamente, abriendo un proceso de <<semiosis limitada>> en el que garantiza la autonomía del propio sistema semántico respecto al mundo de objetos reales". Madrid: Pablo del Río Editor, 1976, p.14.

72 PEIRCE, Charles Sanders: "La ciencia de la semiótica". Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1986, p.22.

73 Q.v.: ECO, Umberto: "Signo". *Op. cit.*, pp.72-73.

74 WUNDERLICH, D.: Revista Científica "Zs für Dialektologie und Linguistic", (ZDL). Wiesbaden, 3, 1971, pp.313 y ss.; Apud: LEWANDOWSKI, Theodor. *Op. cit.*, p.319.

75 UMBERTO ECO especifica que este esquema reproduce en forma simplificada el que los ingenieros de telefonía han elaborado para establecer las condiciones óptimas para la transmisión de informaciones. Y amplía: <<En todo caso, se aplica a los procesos comunicativos de cualquier clase>>. ECO, Umberto: *op. cit.*, p.21.

76 *Op. cit.*, pp. 33-69.

77 ALVAREZ, Lluís X.: *op. cit.*, pp.163 y 168-169.

78 MERQUIOR, José Guilherme: "La estética de Lévi-Strauss". (T.O.: "L'esthétique de Lévi-Strauss"). Trad. de Antoni Vicens. Barcelona: Ediciones Destino, 1977, pp.145-146.

79 ULLMANN, Stephen: "Semántica". [1965]. Madrid: Aguilar, S.A. de Ediciones, 1976, (4ª), p.19. (Stephen Ullmann, Profesor de Filología Románica en la Universidad de Leeds, ha escrito otros libros sobre Semántica: "The Principles of

Semantics", "Précis de sémantique française" y "Language and Style").

80 GELB, Ignace J.: "Historia de la Escritura". (T.O.: "A study of Writing", con autorización de The University of Chicago [1952]. Chicago, Illinois, U.S.A.). Versión española de Alberto Adell. Madrid [1976]: Alianza Editorial, S.A., 1987 (3ª reimp.), p.322.

81 BLACK, Max: "El laberinto del lenguaje". Venezuela: Monte Avila Editores, C.A., 1969, p.255.

82 Nació en 1926 en Florencia. En 1963 fundó el "Grupo 70" junto con otros estudiosos del arte de vanguardia. Profesor de la Facultad de Letras de Bolonia y la de Arquitectura de Florencia. Profundamente interesado en los temas de comunicación de masas, la semiología, el estructuralismo y las artes, ha escrito obras como: "L'uomo di qualità" (1961), "Nozione di uomo" (1964), "Una forma di lotta" (1967), "Istruzioni per l'uso degli ultimi modelli di poesia" (1968), "Fra parola e immagine" (1972), etc.

83 PIGNOTTI, Lamberto: "Nuevos signos". (T.O.: "Nuovi Segni". [1973], Marsilio, Editori-Padova). Valencia: Fernando Torres Editor, 1974, p.202.

84 En G. KLAUS también sigmática. (Q.v.: LEWANDOWSKI, Theodor. Op. cit., p.311].

85 THEODOR LEWANDOWSKI recoge sobre este término: <<disposición, coordinación, orden, obra, composición. 1. Parte de la semiótica que se dedica al ordenamiento y las relaciones de los signos entre sí (también sintáctica). 2. Doctrina de la función de las clases de palabras o las combinaciones de palabras / sintagmas en la frase. 3. Parte de la gramática que regula la ordenación conjunta de los elementos (Engel); doctrina de las regularidades de las frases, especialmente el descubrimiento y la descripción de sus relaciones constitutivas, las relaciones sintáctico-semánticas; doctrina de los sintagmas, frases y textos como agrupaciones de monemas (Vermeer, 1971, pág. 83). Para Chomsky (1957), es "el estudio de los principios y procesos por los que se constituyen oraciones en lenguas concretas" (pág.11)...>>. ("Dic. de Lingüística". Op. cit., p.323). J. Ferrater Mora explica que se considera a la sintaxis como <<la rama de la semiótica que se ocupa de los signos con independencia de lo que designan o significan, es decir, se ocupa de la relación de los signos entre sí. Es una disciplina formal cuya misión es la elaboración de la teoría general de la elaboración de lenguajes. Cuando el lenguaje es un lenguaje lógico, la sintaxis recibe el nombre de "sintaxis lógica", y estudia sistemas de lenguajes despojados de significación. La sintaxis, lo mismo que la semántica, puede ser pura o descriptiva. La sintaxis pura es equivalente a la sintaxis lógica; la descriptiva se ocupa de estructuras sintácticas dadas>>. (FERRATER MORA, J.: op. cit., p.389).

86 Según FERRATER MORA, José: <<el vocablo **semántica** fue forjado para designar la ciencia que se ocupa de las significaciones de las palabras. La semántica es una parte de la lingüística o gramática general. De un modo más preciso la semántica lingüística es definida como la ciencia que estudia las diversas relaciones de las palabras con los objetos designados por ellas, esto es, que se ocupa de averiguar de qué modo y según cuáles leyes las palabras se aplican a los objetos... Las nociones estudiadas por la semántica son nociones tales como las de verdad, designación, cumplimiento, definición, nominación, denotación, significación, sinonimia, aplicabilidad, etc.>>. (Q.v.: FERRATER MORA, J.: *op. cit.*, p.370). / T. Lewandowski define la semántica como <<Concepto de Bréal (1883), quien entendía por semántica el conjunto de las leyes que regulan las transformaciones del sentido, la elección de expresiones nuevas, el nacimiento y la muerte de los giros. 1. En el sentido de significado/contenido (de una palabra/expresión). 2. En el sentido de semasiología. 3. Nivel o aspecto del estudio/análisis del lenguaje en el cual se estudian las relaciones de las unidades lingüísticas con los objetos y procesos que representan (semántica lógica, referencia, referente, semántica referencial, sigmática, semiótica). 4. El estudio (empírico) de los significados o contenidos de los signos lingüísticos y sus combinaciones, la ciencia del "sentido". El abandono de la semántica por el estructuralismo clásico (estructuralismo taxonomista, distribucionalismo, descriptivismo; también behaviorismo, pragmatismo) fue superado por el intenso esfuerzo investigador en este complejo y variado campo de estudio. Referidos al tema semántico se pueden encontrar palabras como: sintaxis y semántica, semasiología, onomasiología, semántica interpretativa, semántica generativa, interpretación semántica, análisis correspondencial, noemática, rasgos semánticos, campo, teoría del campo, campo de significado, campo léxico, semántica práctica>>. (Q.v.: LEWANDOWSKI, Theodor. *Op. cit.*, p.306).

87 Dentro de la Pragmática cabe destacar los términos: pragmático, pragmlingüística, pragmática textual, pragmática universal y pragmatismo. / C. Genovard Roselló se refiere a pragmático como al <<Término utilizado en teoría de la información para indicar los aspectos de los mensajes referidos a **emisor** y **receptor**, respectivamente>>. (Q.v.: GENOVARD ROSELLO, C. "Dic. de Psicología", p.240). / Theodor Lewandowski recoge sobre la pragmlingüística: <<Lingüística de la actuación. Investigación de destacada orientación sociológica, que quiere estudiar las expresiones principalmente como consecuencias de caos situacionales (esto es, factores sociales, psíquicos, etc.) que desearía entender la competencia lingüística, remontándose a Wittgenstein, operacionalmente, como variable dependiente de las situaciones individuales de comunicación (H. Bühler, 1972, p.21)./ Para H.P.Althaus-H.Henne, la pragmlingüística es la parte lingüística de la

pragmática, que describe signos y combinaciones de signos del proceso comunicativo, que habría de ser ampliada con un componente accional de la pragmática social (1971, p.4). H. Bühler (1972) se basa para su concepto de pragmática en G. Klaus, y, en contraposición a la lingüística "positivista", practicada por lingüistas "puros", el terreno de estudio de la pragmalingüística no es neutral en cuanto a valores, pues la pragmalingüística:

- debe considerarse como superior a la lingüística <<pura>>, pues define el lenguaje como factor de la conducta interactiva personal total;
- es interdisciplinaria, como parte de las ciencias sociales, y compensa pragmáticamente en forma adecuada las diferentes teorizaciones de las diversas disciplinas;
- toma en consideración los condicionamientos y consecuencias sociales,
- señala estrategias para la realización de los resultados de la investigación>>.

S.J.Schmidt utiliza el concepto de <<pragmalingüística>> más o menos como <<pragmática>>, <<teoría del texto>> y, en general, como teoría de la comunicación con base pragmática.

Lewandowski recoge la pragmática textual como: <<El nivel de constitución del texto situado detrás de la gramática del texto>> en el que se trata <<la relación de un elemento lingüístico con sus generadores, usuarios y receptores en la situación comunicativa>>, según Dressler, 1972, p.92. La pragmática textual considera los textos en sus situaciones (concretas). Si se parte de que la comprensión de las expresiones precedentes forman parte también de las presuposiciones, la pragmática del texto representa la suma de las pragmáticas de las frases o las pragmáticas de los diferentes actos verbales. Un texto, su codificación y emisión «es una actividad comunicativa intencional, final». De esta forma la hiperfrase performativa de la pragmática textual de J.S.Pétöfi (frase performativa, tema del texto) y los postulados de conversación y actividad estudiados por H.P.Grice sirven para textos enteros. Modalidades, intención del emisor y expectativa del receptor unen frases para formar fragmentos del texto (principio de texto, final de texto). La adecuación pragmática textual puede entenderse como «coincidencia del texto completo... con las condiciones pragmáticas generales y específicas». (p.95). Q.v.: LEWANDOWSKI: op. cit., p.268.

En cuanto al término **pragmatismo**, se da este nombre a un movimiento filosófico que se ha desarrollado sobre todo en Estados Unidos y en Inglaterra pero que ha tenido amplia repercusión en la filosofía contemporánea. Surgió hacia 1872 en el "Club Metafísico" y las líneas principales fueron perfiladas por Peirce en su artículo "Cómo hacer claras nuestras ideas", de 1878, en el que sostenía que "toda función del pensamiento es producir hábitos de acción" y que "lo que significa una cosa es simplemente los hábitos que envuelve". Posteriormente Peirce propuso el nombre de **pragmaticismo** para su doctrina, con el fin de diferenciarla del **pragmaticismo** de William James, que es una transposición al campo ético de lo que primitivamente



se había pensado en un sentido puramente científico y metodológico, y destacando que su pragmatismo no es tanto una doctrina que expresa conceptualmente lo que el hombre concreto desea y postula, sino una teoría que permite otorgar significación a las únicas proposiciones que pueden tener sentido. Han predominado dos tendencias en el pragmatismo: la primera afirma que "el significado de una proposición consiste en las consecuencias futuras de experiencia que (directa o indirectamente) predice que van a ocurrir, sin que importe que ello sea o no creíble". Y la segunda mantiene que "el significado de una proposición consiste en las consecuencias futuras de creerla". (Q.v.: FERRATER MORA, J. *Op. cit.*, p.340).

Theodor Lewandowski recoge conceptos relacionados con el pragmatismo, como: operacionalismo, definición operacional, antimentalismo, semiótica. (Q.v.: LEWANDOWSKI, Theodor. *Op. cit.*, p.269).

88 ROSSI, Ino. y O'HIGGINS, Edward: *op. cit.*, p.56.

89 ALVAREZ, Lluís X.: *op. cit.*, p.165.

90 JAKOBSON, R.: "Ensayos de lingüística general". (En "Lingüística y Poética"). Barcelona: Seix Barral, 1974-75. En Madrid: Cátedra, 1981. (Trad. de F. Abad). También Umberto Eco destaca el pensamiento de Roman Jakobson en *op. cit.*, pp.70-71.

91 GOETHE: "Über die Gegenstände der bildenden Kunst", 1797. Apud: Monroe C. BEARDSLEY y John HOSPERS: *op. cit.*, p.67.

92 BEARDSLEY, Monroe C. y HOSPERS, John: *op. cit.*, p.67.

93 *Op. cit.*, p.68.

94 ROSSI, I. y O'HIGGINS, Edward: *op. cit.*, p.53.

95 PERADEJORDI, Julio: "El cuerpo humano". Barcelona: Ediciones Obelisco, 1991, p.7.

96 GENOVARD ROSELLO, C.: "Dic. de Psicología". Barcelona: Elicien, 1979 p. 263.

97 Sobre <<relata>> amplía Roland Barthes: <<Este concepto fue claramente expresado por San Agustín: "Signum est res, praeter speciem quam ingerit sensibus, aliud aliquid ex se faciens in cogitationem venire". ("Un signo es una cosa que, además de la especie introducida por los sentidos, remite, de por sí, la mente a otra cosa"). (De doctrina christiana, II, 1.2)>>. BARTHES, Roland: *op. cit.*, p.57.

98 FERRATER MORA, J.: *op. cit.*, p.387.

99 *op. cit.*, p.387.

100 *op. cit.*

101 BENEDETTO CROCE (1866-1952), filósofo italiano nacido en Pescasseroli (Abruzos) e influido por las obras de Vico. En 1902 publicó "Estética", que es el primer volumen de los cuatro que componen su gran obra "Filosofia dello Spirito" (1902-1916). El principio fundamental de su filosofía es que la actividad espiritual (mental) constituye la realidad absoluta y que el hombre no posee más que la experiencia inmanente de su espíritu. Fuera de la conciencia subjetiva no existe mundo objetivo. Según él, la actividad intelectual de la mente se divide en intuición (arte) y abstracción (filosofía) y la actividad práctica en economía y ética. Según sus teorías estéticas no son percepciones de la realidad (en sí), sino puras intuiciones de lo individual, en cuanto se diferencia de lo universal. Entre otras de sus importantes obras están: "Materialismo Storico ed Economia Marxistica" (1900) y "Storia come Pensiero e come Azione" (1938).

102 CROCE, B.: "Estética: Filosofía como ciencia del espíritu". (Prólogo de D. Miguel de Unamuno). Madrid: Ed. Fr. Beltrán, 1926, pp.78-79.

103 ALVAREZ, Lluís X.: op. cit., p.164.

104 MORRIS, Charles: "Signos, lenguaje y conducta" (op. cit., p.338).

105 Op. cit., p.338.

106 LEVANDOWSKI, Theodor: op. cit., p.320.

107 GEERTZ Clifford: "Religion as a cultural system", en M. Banton Ed. ("Anthropological Approaches to the Study of Religion"), ASM monograph n°. 3: pp.1 a 46, 1966. Ino Rossi y Edwards O'Higgins hacen referencia a esta argumentación de Clifford Geertz en op. cit., p.55.

108 y también explica que las culturas primitivas son particularmente ricas en simbolismo debido a sus omniabarcadores mitos y sus complicados ceremoniales, definiendo la religión primitiva como <<un sistema de símbolos que actúa para crear en el hombre poderosos, abarcadores y duraderos modos de actuación y motivaciones mediante la formulación de concepciones generales, a las que reviste de un tal aura de factualidad, que dichos modos y motivaciones adquieren un carácter exclusivamente realista>>. GEERTZ, Clifford: "Religion as a cultural system", en M. Banton Ed. ("Anthropological Approaches to the Study of Religion"), ASM monograph n°. 3: pp.1 a 46, 1966. Ino Rossi y Edwards O'Higgins hacen referencia a esta argumentación de Clifford Geertz en op. cit., pp.56 a 58.

109 PANOFSKI, E.: "El significado de las artes visuales" (1957). Buenos Aires: Infinito, 1970, pp.15-59. Q.v. también: CASSIRER, E.: "Filosofía de las formas simbólicas" (I, II y III), (1923-29, 1964). México: Fondo de Cultura

Económica, 1971-76; y "Antropología Filosófica" (1944).  
México, 1945-1971.

110 Q.v.: LEMAITRE, François-Élie-Henri: "Les Contemporains", IV, 70, y LE GUERN: "La metáfora y la metonimia" [1973]. Madrid: Cátedra, 1978, p.44.

111 JASPERS, Karl: "Iniciación al método filosófico". Madrid: Espasa Calpe, S.A., 1983, (2ª), pp.143.144.

112 FERRATER MORA, J.: *op. cit.*, pp.387-388.

113 ROSSI, I. y O'HIGGINS, Edward: *op. cit.*, pp.57-58.

114 HINDE, Robert A.: "Bases biológicas de la conducta social humana". Méjico: Siglo XXI Editores, S.A., 1977, p.149.

115 FERRATER MORA, J.: *op. cit.*, p.388.

116 "Dic. de la Lengua Española" de la Real Academia Española. 2 T. Madrid: Espasa Calpe, S.A., 1994, (21ª), p.1138.

117 AICHER, Otl y KRAMPEN, Martin: "Sistemas de signos en la comunicación visual". (T.O.: "Zeichensysteme der visuellen Kommunikation. Handbuch für Designer". Architekten Planer, Organisatoren, 1977). Versión castellana de Reinald Bernet y Erundina Vilaplana. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S.A., 1981, (2ª), p.5.

118 ARTHUR SCHOPENHAUER en la obra capital de 1818: "Die Welt als Wille und Vorstellung", que tuvo gran acogida en su segunda edición de 1844. (V.I, libro III, párr.59). Q.v.: MARIO PRAZ: "Imágenes del Barroco". (T.O.: "Studies in Seventeenth-Century Imagery"). Trad. de José María Parreño. Madrid: Ediciones Siruela, S.A., 1989, pp.18 y 59.

119 *Op. cit.*

120 Jose Mª. Bardavío, en su obra: "La versatilidad del signo". (Barcelona: Anthropos Editorial del Hombre, 1986, p.68), recordaba que <<el Pop Art tiene mucho de "tira cómica de la vida cotidiana">>.

121 *Op. cit.*

122 *Op. cit.*, p.69.

123 *Op. cit.*

124 CUBERN, Román: "El lenguaje de los comics". (Pr. de Luis Gasca). Barcelona: Ediciones Península, 1979, (3ª), p.13.

125 Algunos títulos son: "La guerra del opio", "Destacamento femenino rojo", "Mar azul y corazón rojo",

"La muchacha de la comuna popular", "Siguiendo las huellas", "Carta del Vietnam del Sur", y la foto-novela "Lei Fêng".

126 q.v.: "Los comics de Mao", de NEBIOLO, Gino; CHESNEAUX, Jean y ECO, Umberto, Eds. (T.O.: "I fumetti di Mao". Roma: Casa editrice Gius, Laterza & Figli Spa, 1971). Ver. castellana de Jaume Forga. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S.A., 1976, p.273.

127 UMBERTO ECO en: "Cautelosa aproximación a otros códigos", del libro "Los comics de Mao": op. cit., p.273.

128 GINO NEBIOLO así lo refiere en la introducción al libro "Los comics de Mao": op. cit., p.XIII.

129 JEAN CHESNEAUX en: "Los comics chinos considerados como contra-cultura" del libro "Los comics de Mao": op. cit., pp.263-264.

### 3. EL SIGNO EN EXTREMO ORIENTE. CHINA.

La teoría del signo en Extremo Oriente, y en concreto, en China, ha surgido de forma diferente que en Occidente. Por ello, las fases por las que ha discurrido el pensamiento hay que tratarlas de forma distinta y ponerse "en situación" para percibir las en toda su riqueza, a través de su idiosincrasia. Eso sí, algunos de los puntos motrices han sido: religión, filosofía y lenguaje; todos ellos intrínsecamente vinculados a una metodología de vida y de conducta que trasciende y comprende a cualquier circunstancia pública o privada del ser humano.

Son, pues, varios los elementos que van a componer las distintas etapas de este apartado. Hay que tener en cuenta, por un lado, la importancia del entorno geográfico y la idiosincrasia inicial de los pobladores y, por otro, las connotaciones y circunstancias sociales, políticas, religiosas, culturales, etc., que se han ido añadiendo a su filosofía y costumbres a través de los siglos.

En el pensamiento chino parece haber dominado el sentido de lo real, pues, como se ha escrito: <<El principio era despertar el orden, revelado en la alternancia del día y de la noche, en la sucesión de las estaciones, en la alianza de la luz y de la sombra; y era necesario, ante todo, conservar las denominaciones correctas al hablar, procediéndose en el razonamiento con gran prudencia>>. <sup>1</sup>

Brice Parain, quien recordaba que el *Tao* termina el primer período de investigaciones, más o menos en la misma época que Aristóteles, opina que la unión con la fuerza de la naturaleza sólo puede obtenerse en el vacío de opiniones y deseos; dice:

"Es como un camino hacia el silencio. <<Una montaña es una montaña

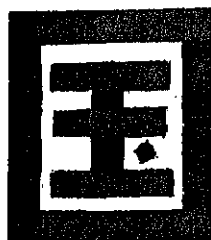
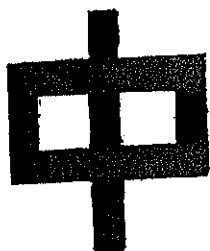
y no es una montaña>>, significa sin duda, que la montaña no es ni lo que dice su nombre de montaña, ni lo que diría el nombre contrario, sino una realidad a la que hay que intentar aproximarse directamente".<sup>2</sup>

La dualidad de significados va a estar contenida en la esencia del pensamiento chino, implicando todas sus manifestaciones y va a caminar paralela con la historia y los elementos conformantes del carácter de ese país al que se ha denominado brillantemente <<gigante milenario>>, y del que cabe realizar un acercamiento cognoscitivo a la realidad de unas señas de identidad que tanto geográficas como filosóficas, religiosas o culturales, enmarcan el perfil especial de sus pobladores, ya que según Carroll Quigley:

"... las reacciones del individuo en el obrar, sentir y pensar (lo que llamamos su personalidad) están determinadas, en gran medida, por su medio cultural".<sup>3</sup>

### 3.1. INTRODUCCION AL PAIS DE CHINA.

Zhonghua Renmin Gougheguo es el nombre oficial de la actual República Popular de China, aunque en general, y desde tiempos antiquísimos se la llama Zhong-Guo (*Chung Kuo*), que significa el Imperio del Centro:



Este nombre de China está formado por varios caracteres:

- El primer carácter <<Chung>> es un rectángulo dividido por una línea vertical que significa <<central>> o <<medio>>.

- El segundo carácter <<Kuo>> es más complejo. Dentro de un recinto rectangular, que se puede interpretar como la línea del confín, está el signo de una lanza, que supone la fuerza armada que garantiza la seguridad, y un cuadrado debajo que, según algunos intérpretes, podía significar <<cara o bocas>>. <<Kuo>> es pues un territorio circundado, con una población, las bocas, cuya existencia está garantizada por la presencia de la lanza.

También se ha denominado al gigante milenario con el nombre de *Sina*, que proviene del latín, de donde se deriva la palabra China, que llegó a Europa por la ruta de la India en el siglo II a.n.e. En realidad es una deformación del nombre de la dinastía *Qin* (en sánscrito).

Los griegos se referían a ella como a un pueblo de *Serer*<sup>4</sup> o *Seres*<sup>5</sup>, que se podría traducir por <<portadores de seda>>. Siglos más tarde se han utilizado otros nombres, como por ejemplo el de *Khitai* o *Kitaj*, que tiene su origen en los *Khitan* que ocupaban el norte de China en los siglos X y XI. Es un nombre que se mantiene actualmente entre los pobladores de territorios de habla rusa. De ahí que algunos autores se refieran a ella como *Catay*.<sup>6</sup>

Ilustres personajes han tratado de describirla a lo largo de la historia con bellas palabras. Marco Polo (1254-1323),<sup>7</sup> que llegó a China atravesando Badakhchan y el desierto de Gobi, en una ocasión refiriéndose a

<<Dadu>>, nombre con el que se conocía *Beijing*, que ya entre los siglos XIII y XIV era muy importante por su grandeza, dijo:

"¡Una ciudad tan hermosa, tan urbanizada que mi palabra resulta insuficiente para describirla!".<sup>8</sup>

Luis Racionero, escritor contemporáneo, ha dicho de ella:

"China es el pueblo más civilizado de la Tierra. Su sabiduría, refinamiento y arte de vivir no tienen parangón en el mundo; hasta que Europa lanzó su revolución industrial, ningún país había superado al chino en nivel tecnológico".<sup>9</sup>

En realidad el nombre de China se remonta probablemente a la dinastía *Qin* (221-207 a.n.e.), que en el área indogermánica se llamó *Tschin*, *Tschina* o *Tzinistan*. Los chinos de los períodos *Qin* y *Han* llamaban a su país *Dagin*, con lo que le dieron su propio nombre, ya que <<Da>> significa grande.<sup>10</sup>

Ese centro del mundo al que refiere la palabra *Zhong-Guo* se encuentra ubicado simbólicamente en el Altar del Templo del Cielo, que se muestra a continuación:



Se hallaba bajo la bóveda celeste.



1. Templo del Cielo en Beijing.

Es un lugar que sólo podía frecuentarlo el emperador para orar y que explica la visión cosmológica de las antiguas culturas chinas, según la cual el Imperio del Centro ocupaba el centro de lo que se hallaba bajo la bóveda celeste.

### 3.1.1. SITUACION GEOGRAFICA.

El país de China está situado al este de Asia, en la costa occidental del Océano Pacífico y es uno de los más grandes del mundo en extensión, pues cuenta con una superficie de 9.560.000 kilómetros cuadrados.

Sus fronteras terrestres con doce países suponen más de 20.000 kms., limitando al norte con la República Popular de Mongolia, en el nordeste y noroeste con la Unión Soviética, al sur con Birmania, Laos y Vietnam, al este con Corea, al oeste y suroeste con Afganistán, Pakistán, la India, Nepal, Sikkim y Bután.

La costa continental sobrepasa los 18.000 kms., teniendo como vecinos en el este y sureste a los Archipiélagos de Japón y Filipinas, así como Malasia, Indonesia y Brunei, separados por mares.

El continente chino está bañado por los mares de Bohai, Amarillo, del Este y del Sur de China. El mar de Bohai es un mar interior del país y los demás son limítrofes con el océano Pacífico. En cuanto a la superficie marítima, cuenta con más de 5.000 islas e islotes, siendo Taiwan la mayor, seguida de Hainan.



región autónoma netai  
2. Mapa de China.  
ión autónoma de la nación

Edgar Snow escribía que hasta el siglo XIX el Océano Pacífico aisló a China en vez de conectarla con el mundo exterior, y decía que:

"China miraba hacia dentro y era una potencia terrestre, no una gran nación marítima. Montañas y desiertos la protegían y aislaban al mismo tiempo de sus vecinos continentales y de Europa"... "China se desarrolló casi totalmente aislada de Occidente".<sup>11</sup>

Por otra parte, Qi Wen indicaba en su monografía sobre China de 1979,<sup>12</sup> que el país está organizado administrativamente en 22 provincias, 5 regiones autónomas y tres municipios directamente subordinados al poder central. Las 22 provincias son: Hebei (*Shijiazhuang*), Shanxi (*Taiyuan*), Liaoning (*Shenyang*), Jilin (*Changchun*), Heilongjiang (*Harbin*), Shaanxi (*Xian*), Gansu (*Lanzhou*), Qinghai (*Xining*), Shandong (*Jinan*), Jiangsu (*Nanjing*), Zhejiang (*Hangzhou*), Anhui (*Hefei*), Jiangxi (*Nanchang*), Fujian (*Fuzhou*), Taiwan,<sup>13</sup> Henan (*Zhengzhou*), Hubei (*Wuhan*), Hunan (*Changsha*), Guangdong (*Guangzhou*), Sichuan (*Chengdu*), Guizhou (*Guiyang*) y Yunnan (*Kunming*).

Las cinco regiones autónomas son: región autónoma de la Mongolia Interior (*Hohhot*), región autónoma de la nacionalidad hui de Ningxia (*Yinchuan*), región autónoma uigur de Xingiang (*Ürümqi*), región autónoma de la nacionalidad zhuang de Guangxi (*Nanning*) y región autónoma del Tibet (*Lhasa*). Y los tres municipios directamente subordinados al poder central son: *Beijing*, *Shanghai* y *Tianjin*.

Beijing es la capital de China desde hace más de 800 años y se encuentra situada al oeste del mar de Bohai, contando con una superficie de unos 17.800 kilómetros cuadrados. Es el centro político, económico, científico, cultural y centro de las comunicaciones.

### 3.1.2. POBLACION Y NACIONALIDADES.

La inmensa población que China ha registrado a lo largo de los siglos se pone de manifiesto en las palabras de Chai Yu-ling, que en 1989 escribía lo siguiente:

"China es el país más poblado del mundo. Sus 1.100 millones de personas representan el 22% de los habitantes del planeta. La población rural ocupa más del 80% del total del país".<sup>14</sup>

Y aunque la densidad de población es de unas 110 personas por kilómetro cuadrado, la distribución no está repartida de igual forma a lo largo de todo el país, ya que las zonas más densamente pobladas se corresponden con las provincias y municipios cercanos al mar.

El crecimiento demográfico que ha venido experimentando ha sido bastante rápido. Chai Yu-ling, en agosto de 1989, decía que <<en sólo 38 años la población china se ha duplicado>>.<sup>15</sup> Lo cierto es que en los años posteriores a la Fundación de la República Popular China, la población rebasaba los 540 millones de personas. El primer censo demográfico realizado en 1953 daba como cifra total 600 millones de habitantes; once

años después, es decir en 1964, el segundo censo señaló que la población total era de 730 millones; el tercer censo, en 1982, dio a conocer la cifra de 1.003 millones de habitantes; y la encuesta por muestreo realizada en 1987 dejó ver que China había tenido 76 millones de nuevos habitantes. Por ello, a partir de los años 70, sobre todo desde 1979, el Gobierno chino adoptó medidas encaminadas a la planificación familiar.

En cuanto a las nacionalidades que han habitado en China, se han registrado hasta 56 diferentes; y eso no es de extrañar si se tiene en cuenta la inmensa superficie que abarca, el rico enclave geográfico y su censo millonario.

La más numerosa es la nacionalidad *han* que supone el 94% de la población total del país, mientras que las otras 55 nacionalidades sólo ocupan el 6%. Con más de un millón de población están la mongol, *hui*, tibetana, *miao*, *huigur*, *yi*, *zhuang*, *buyi*, coreana y manchú. Otras minorías cuya población supera a los 100.000, pero no llega al millón, son las nacionalidades *tong*, *yao*, *bai*, *tujia*, *hani*, *dai*, *kasajo*, *li*, *lisu*, *wa*, *she*, *gaoshan*, *lahu*, *shui*, *dongxiang*, *naxi*, *jingpo* y *luoba*. Entre 100.000 y 10.000 habitantes están la *kirgyiz*, *tu*, *dawoer*, *mulao*, *qiang*, *bulang*, *sala*, *maonan*, *gelao*, *xibai*, *achang*, *pumi*, *tadzhika*, *nu*, *uzbeka*, *memba* y *jino*. Por debajo de estas cifras están: *ewenk*, *benglong*, *baoan*, *yugu*, *jing*, *tatar*, *rusa*, *dulong*, *elunchun* y *hezhe*.<sup>16</sup>

### 3.1.3. ANTIGÜEDAD DE LA CIVILIZACION CHINA.

El Dr. Li Chi, de la Universidad Nacional de Taiwan, escribió en la introducción de su obra "The Beginnings of Chinese-Civilization":

"Solía sentirme extremadamente feliz al saber que había nacido en un país cuya historia ya tenía 5.000 años".<sup>17</sup>

Hay que tener en cuenta que 5.000 años era casi siempre la cifra que se daba antes de la República de 1912 para indicar el inicio de la historia de China.

China es ciertamente el país más antiguo que existe sobre la tierra y posee la historia escrita más larga, pues según el resumen que hizo el Dr. J.G. Anderson del resultado de las investigaciones llevadas a cabo en su equipo, se pueden señalar las siguientes fechas para la Prehistoria del Extremo Oriente:<sup>18</sup>

- Hace 1.000.000 de años: indicios muy inseguros de homínidos.

- Hace más de 500.000 años, hallado un pedestal (en Chou-kou-tien).

- Hace 500.000 años: *Sinanthropus pekinensis* (en Chou-kou-tien).

- Hace menos de 500.000 años: una mandíbula de *hominido* y grandes lascas de pedernal bien trabajadas (en Chou-kou-tien).

- Hace 50.000 años: Hombre Paleolítico (abundantes hallazgos en el desierto de Ordos).

- Hace 25.000 años: Homo-sapiens no mongoloide (en Chou-kou-tien).

- Hace 25.000-400 años: hiato no explicado.

- Ca. 2.000 a. C.: Cultura de Yangshao, cerámica bellamente pintada. Neolítico superior: proto-chino.

Sobre el Hombre de Beijing (*Sinanthropus pekinensis*, de unos 500.000 años de antigüedad), J. Campbell apuntaba que era contemporáneo del Hombre de Java (*Pithecanthropus erectus*) y en Europa del Hombre de Heidelberg (*Homo heidelbergensis*)<sup>19</sup>, añadiendo:

"...-si los restos no nos engañan-, fue la primera criatura sobre la tierra que utilizó el fuego".<sup>20</sup>

En cuanto a los comienzos del arte en China, muchos historiadores están de acuerdo en situarlos en el período Neolítico, con la aparición de la cerámica coloreada, pintada en rojo y negro con trazos elegantes y signos de rotunda sencillez y armonía rítmica. Fue descubierta por el arqueólogo sueco citado anteriormente J.G. Anderson, que halló los huesos de *Sinanthropus Pekinensis* en 1921, en Chou-kou-tien, a 50 km. al suroeste de Beijing. En esa misma fecha encontraría por primera vez unas cerámicas neolíticas de estas características, dando lugar el conjunto a la denominación de Cultura Yang-shao; lugar donde tuvo lugar el hallazgo.



Otros descubrimientos posteriores de esa cultura Yangshao, son los de las ruinas de *Pan-po-tsun*, localizados cerca de Xian<sup>21</sup>, que se descubrirían en 1953. Por otra parte, se excavaron en las ruinas de *Miao-ti-kou* en el distrito de Shan (Honan), en medio de la construcción de la presa San-men-hsia que se iniciara en 1955.<sup>22</sup> Según la radioactividad carbónica, las ruinas *Pan-po-tsun* pertenecen a los años 4770-4290 a.n.e. y parece ser que correspondían a un conjunto de pueblos neolíticos que contaban con seis hornos para la fabricación de cerámica. La pintura efectuada en un cuenco representaba máscaras humanas y las imágenes de peces en otro pueden constituirse en el punto de partida de la historia de la pintura china.

En consecuencia con esto y hasta hace bien poco tiempo se creía que de la cultura Yang-shao había surgido la primera cultura pan-china. Pero los descubrimientos chinos de los últimos años, sobre todo después de la Revolución Cultural, fueron evidenciando una serie de vestigios neolíticos en la cuenca del Río Huai y en el curso inferior del Río Yangtze (Azul), que no tenían que ver con la cultura Yang-shao que se suponía había nacido en el curso medio del Río Amarillo. Se descubrirían en 1951 los indicios de la cultura *Ching-lien-kang*, que hicieron salir a la luz los restos neolíticos del mismo tipo primitivo en la zona que abarca desde la parte septentrional de la provincia de Chekiang hasta la parte meridional de la provincia de Shantung. Yasunari Kitaura afirmaba que <<estos vestigios, no pertenecientes a la cultura Yang-shao, yacen, no obstante, igualmente en el estrato inmediatamente inferior al perteneciente a la cultura Lungshan, más evolucionada, indicando que

aquella cultura representada por ellos constituye la antecesora directa de ésta. El más representativo de todos ellos es el He-mu-tu, distrito Yü-yao, Chekiang, cuyo estrato más antiguo, el cuarto, es del año 5.050 a.C.>>. <sup>23</sup> Aquí se encontraron cerámicas pintadas, consideradas de inferior calidad a las Yang-shao y, junto a ellas, cerámicas gruesas de tipo primitivo en las que se habían grabado dibujos, con trazos rápidos y sueltos algunos animales y vegetales. Los hombres de la cultura *Ching-lien-kang*, como se la ha llamado recientemente, vivían en casas de madera construidas sobre árboles, cultivando arroz y criando animales como cerdos, perros y búfalos de agua. En cambio, los hombres de la cultura Yang-shao habitaban en semisótanos y cultivaban mijo.

En la provincia de Shantung y el norte de Kiang-su se fueron hallando, a partir de 1959, otros vestigios neolíticos paralelos que evidenciaba la existencia de un grupo cultural de características similares, llegándose a denominar esta cultura *Ta-wen-kou*; es decir, con el nombre del lugar donde apareció primero. Posteriormente se confirmó que esta cultura, aunque se apoyaba en el mijo en lugar del arroz, compartía con la *Ching-lien-kang* los mismos rasgos fundamentales. Tanto en *Ta-wen-kou* como en *Chin-lieng-kang* se han encontrado signos de ideogramas primitivos grabados en loza de tipo *ting* con trípode y *tou* o vasija de barro con pie alto.

Todas estas formas de vida, en resumen, ya sea la última fase evolutiva neolítica o cultura *Lung-shan*, <sup>24</sup> como la *Ching-lien-kang*, *Ta-wen-kou* o Yang-shao, estaban preparando las bases lo que sería el desarrollo definitivo del arte de la pintura en el país de China.

### 3.1.4. LAS DINASTIAS.

La historia de China se ha escrito poniendo como referencia las dinastías que se han ido sucediendo a lo largo de su cultura y hasta la proclamación de la República de 1912. Han sido las siguientes:<sup>25</sup>

LAS DINASTIAS CHINAS:	
DENOMINACION:	PERIODO QUE ABARCAN:
Dinastía Xia <sup>26</sup>	2100-1600 a.n.e. aprox.
Dinastía Shang <sup>27</sup>	1600-1100 a.n.e. aprox.
Dinastía Zhou <sup>28</sup> del Oeste	1100-770 a.n.e. aprox.
Dinastía Zhou del Este:	
(Período de primavera	
( y Otoño	770-476 a.n.e.
(	
(Período de los Reinos	
(Combatientes	475-221 a.n.e.
Dinastía Qin <sup>29</sup>	221-207 a.n.e.
Dinastía Han del Oeste	206 a.n.e. - 24 n.e.
Dinastía Han del Este	25-220
Tres Reinos (Wei, Shu y Wu)	220-265
Dinastía Jin del Oeste	265-316
Dinastía Jin del Este	317-420
Dinastías del Sur y del Norte	420-589
Dinastía Sui	581-618
Dinastía Tang	618-907
Las Cinco Dinastías	907-960
Dinastía Song <sup>30</sup> (Song del Norte	
y Song del Sur)	960-1279
Liao	916-1125
Jin	1115-1234
Dinastía Yuan	1271-1368
Dinastía Ming	1368-1644
Dinastía Qing <sup>31</sup>	1644-1911
República de China	1912-1949
República Popular de China	1949

### 3.2. FILOSOFIA Y RELIGION.

En China, religión y filosofía están estrechamente unidas; la una implica y remite a la otra. La idea del Centro (*Zhong-Guo*) se introdujo en la filosofía, pero también en la ética, ya que el propósito central en el pensamiento de Confucio era la búsqueda de la armonía entre fuerzas opuestas; es decir, de equilibrio, paz espiritual y orden. Y la herencia mitológica, así como las grandes creencias que imperaron en China a lo largo de su cultura originaron un impacto de sentimientos e ideas en el terreno religioso, llegando a conformar lo que sería su filosofía más profunda; entre cuyos sistemas discurrieron los legistas, los dialécticos, confucionistas, taoístas, budhistas, neoconfucianistas (primeros neos, racionalistas, idealistas) y un movimiento de reacción posterior a este último.

Dentro de este mosaico hay que destacar a tres religiones (*san kiao*) como las principales, que los chinos denominaron del modo siguiente: *Ju, Che, Tao*. La palabra *kiao*, signo chino que etimológicamente en la antigüedad se componía de tres elementos: pegar, niño e imitar (pegar al niño para que imite a sus padres), significa actualmente enseñar, y empleado como sustantivo: escuela, culto, doctrina.

Así es como Juan Bautista Bergua constataba que:

"Cuando las doctrinas de los Evangelios empezaron a intentar abrirse paso en el Imperio Chino, había en este vasto país tres religiones oficiales o, si se quiere, tres manifestaciones diferentes, puesto que las tres se completaban, de la religión admitida; a saber: el Confucionismo, el taoísmo y el budismo. Las dos primeras, originarias del país; la última, importada, bien que ya perfectamente

aclimatada y admitida desde el siglo I de nuestra era."<sup>32</sup>

Cada una de ellas por separado no llegaba a satisfacer esa inquietud espiritual tan arraigada entre los chinos; esa mezcla de amor, búsqueda del más allá, esperanza, interés, temor y duda de que la muerte no acabe con las sensaciones, y de poder obtener el favor de los seres a los que veneran.

### 3.2.1. ORIGENES.

Es difícil de determinar el origen de la religión o quiénes fueron los primeros hombres que en aquel país dieron forma a las primitivas creencias religiosas.

Juan B. Bergua escribía que:

"... como en todas partes, debió de ser el miedo, (*Primus in orbe deos fecit timor*. Stacio: Tebaida III, 661). Lo primero seguramente que obligó al hombre a hincar la rodilla y pensar con espanto en potencias superiores, fue la violencia de los elementos naturales desencadenados".<sup>33</sup>

No obstante, los siete soberanos creadores de cultura de los que Confucio dijo: <<Siete hombres hay que han creado>><sup>34</sup>, son los siguientes:

- El primero de ellos apareció cuando aún la mitología china estaba en plena formación, es el Fu Hi. La leyenda le considera como el primer soberano chino, que pudo reinar por los años 2852-2738 a.n.e. Se dice que inventó el famoso "pa kua" u

octógono que ha tenido un destacado papel en la adivinación y en la filosofía de la Naturaleza. También se dice que fue el que ofreció el primer sacrificio en la cumbre de la montaña sagrada *T-ai chan*, de la provincia de Chan-tung. Su nieto fue el célebre emperador Yao (2277-2258 a.n.e.) de quien dijo Confucio: <<Grande es, en verdad, la manera como Yao fue soberano. Sublime: sólo el cielo es grande; sólo Yao guardó proporción con él. Infinito: el pueblo no pudo hallar nombre para designarle. La perfección de sus obras era sublime. Sus prescripciones para la vida eran radiantes>>.35

- A Yao le sucedió Schun (2258-2226) y de él dijo Confucio: <<Sublime fue la manera como Schun y Yu dominaron el círculo de la Tierra sin proponérselo>><sup>36</sup>, así como: <<Quien sin hacer nada mantuvo el mundo en el orden fue Schun. Porque, realmente, ¿qué hizo?. Vigilarse, respetarse a sí mismo y dirigir con seriedad la cara hacia el Sur. Nada más>>.37 Hay que destacar que la "cara hacia el sur" es la manera como el soberano se sentaba en el trono. En cuanto a ese "no hacer nada" (*Wu Ve*), es muy significativo dentro de la filosofía taoísta, muy dada al quietismo, como se puede comprobar en la frase de Lao Tse:

"Retirarse, acabada su obra, es  
procedimiento del Cielo".38

- A Schun le sucedió el gran emperador Yu (2226-2198 a.n.e.), que estableció la primera dinastía conocida con el nombre de *Hia*. <<En Yu no me es posible descubrir ninguna falta. Era sobrio en la comida y en la bebida. Era piadoso ante Dios. Para sí solamente llevaba una ropa modesta, mas

para el servicio divino presentábase con púrpura y corona. Habitaba en una pobre choza, pero utilizaba todos los medios para regularizar las aguas. En Yu no puede descubrirse falta alguna>><sup>39</sup>, decía de él Confucio.

Parece deducirse, por tanto, que lo que Confucio estimaba en esos soberanos modelos no era lo que hicieron, sino su <<no obrar>>. Es decir, el sublimar o nihilizar de tal modo su esencia propia, que el *Tao*, ley del Universo, pudiera actuar por medio de ellos de una manera casi automática. El modo de actuar de este soberano consistió, por tanto, en atraer a fuerza de cultura (en forma de inteligencia, talento, seducción) a los mejores (ministros), y dejarles actuar.

En esta forma de gobernar tan reservada, en la que se actuaba sin hablar, semejante al cielo, que sin hablar se pretendía mover el tiempo dentro de la órbita de las estaciones, estaba en el pensamiento intrínseco de Confucio. Así, su ideal de cultura y, en consecuencia, el de la población china de su tiempo era una república de base religioso-moral, en cuanto a gobierno se refiere.

Posteriormente se estableció la primera dinastía con algunas figuras importantes, pero que poco a poco fue decayendo hasta terminar en la figura del tirano Kia.

- Con T-and (1766-1754 a.n.e.), que destronó al último soberano de los Hia, el cual, debido a sus costumbres licenciosas, no era bien visto por el pueblo, aparece una figura nueva en el ideal confuciano, el renovador de la cultura, el rebelde santo, el fundador de la dinastía Chang, llamada

también *Yin*, a causa del nombre de la capital donde residió.

Cuando esta dinastía cayó en la descomposición, surgió la dinastía *Tschu*, que fue la que reinó durante más tiempo. Dentro de ella hubo algunos soberanos a los que Confucio consideró como creadores de cultura: el rey *Vu* y el príncipe *Tschu*.

- El quinto soberano fue el rey *Ven*<sup>40</sup> (1231-1134 a.n.e.). De éste: <<que alcanzó la suprema virtud>><sup>41</sup> se dice en el "Libro de las Canciones": <<¡Cuán profundo era el rey *Ven*!. ¡Con qué claridad, con qué seria firmeza atendía a todo!. Como soberano moraba en la bondad; como servidor, en el ciudadano; como hijo, en el respeto; como padre, en la ternura; frente a su pueblo moraba en la fidelidad y en la fe>>.42

- El rey *Vu* (1208-1115 a.n.e.). De él se dijo que <<fue un rey clemente y justo. Tenía un corazón muy grande, y gracias a él se ganó el cariño del pueblo. Era fiel, y por eso el pueblo se confió en él. Era solícito, y por ello tuvo éxito. Era justo, y con ello todos estuvieron contentos>>.43

- El príncipe *Tschu* (muerto en 1105). De todos los santos de la antigüedad tal vez era *Tan*, de *Tschu*, hijo menor del rey *Ven*, quien más afinidades tenía con Confucio. Y la razón de ello tal vez sea que este príncipe fue un santo que no se sentó en el trono, preparando con ello la nueva época que el propio *Kung Tse* inició: la época de la realeza no coronada. Una queja del Maestro lo demuestra: <<Voy hacia abajo. Hace mucho tiempo que no he visto en mis sueños al príncipe *Tschu*>>.44



A modo de resumen general de este apartado, es necesario destacar especialmente a tres de las figuras más importantes en los orígenes de la filosofía y la religión en la antigüedad de China: Confucio, Mencio y Lao Tse. A continuación se hará un estudio más detenido de cada uno de los pensamientos a que dieron lugar estos Maestros, para concluir con la emblemática figura de Buddha y su trascendental doctrina: el Buddhismo.

### 3.2.2. EL CONFUCIONISMO.

El Confucionismo<sup>45</sup> es designado por los chinos como *Ju kiao*, porque *Ju* significa letrado, cultivado; y por consiguiente, *Ju kiao* es el culto de los letrados. De ahí que más que religión sea conceptuada como filosofía, aunque también guarda relación con la política.

Así es como esta vía filosófica-religiosa y política confucionista ha sido como la primera religión de China. Sus raíces estaban en el animismo, un animismo que inculcaba el culto de las fuerzas de la Naturaleza y de los espíritus que mandaban en los fenómenos naturales. Juan B. Bergua escribía que:

"El Confucionismo, filosofía más que religión propiamente dicha, sólo hubiese bastado para aquellos que, seguros de la fuerza de sus creencias, cruzaban la vida protegidos por una serena calma estoica. Los perseguidos, en cambio, por dudas ultraterrenas hallaban un bálsamo consolador en las doctrinas metafísicas del budismo. Los aún más perseguidos por los temores de lo desconocido, por las tinieblas del más allá y por la duda de lo que pudiera existir tras la muerte, éstos

encontraban en los dogmas taoístas con  
qué dar paz a su espíritu  
atormetado".<sup>46</sup>

El fundador de esta gran vía fue Confucio (551-479 a.n.e.), hombre culto y amante de la enseñanza y lleno de inquietudes sociales, que apoyó una educación no clasista:

"Fue el primero en plantear que se impartía la educación entre todos sin fijarse en las clases a que pertenecían, idea que se entendía como intento de eliminar los prestigios que la aristocracia tenía para monopolizar la educación y que contribuyó a ampliar la base social de la misma...".<sup>47</sup>

Sus notables aportaciones en esta y otras áreas le valieron el que fuera llamado "maestro de todas las generaciones" y el "sabio" de la sociedad feudal. Una frase que Bergua recoge y que emana de los compatriotas de Confucio era la de <<el maestro más grande del género humano que los siglos han producido>>.<sup>48</sup> Su filosofía ha influido en las civilizaciones de Japón, Corea y Vietnam.

Ejercía en sí mismo el principio de "ser insaciable en el estudio" y para los demás el de "enseñar incansablemente". Esto hizo que se dedicara plenamente a las labores docentes y preparara un gran número de estudiosos y pedagogos. Shi Jun aseguraba que:

"Confucio tenía un espíritu muy concienzudo y serio en el aprendizaje de conocimientos y sostenía un punto de vista bastante parecido al de Sócrates, subrayando en cierta ocasión: «El saber

es saber, el no saber es no saber; el saber todo es conseguir un saber verdadero»".<sup>49</sup>

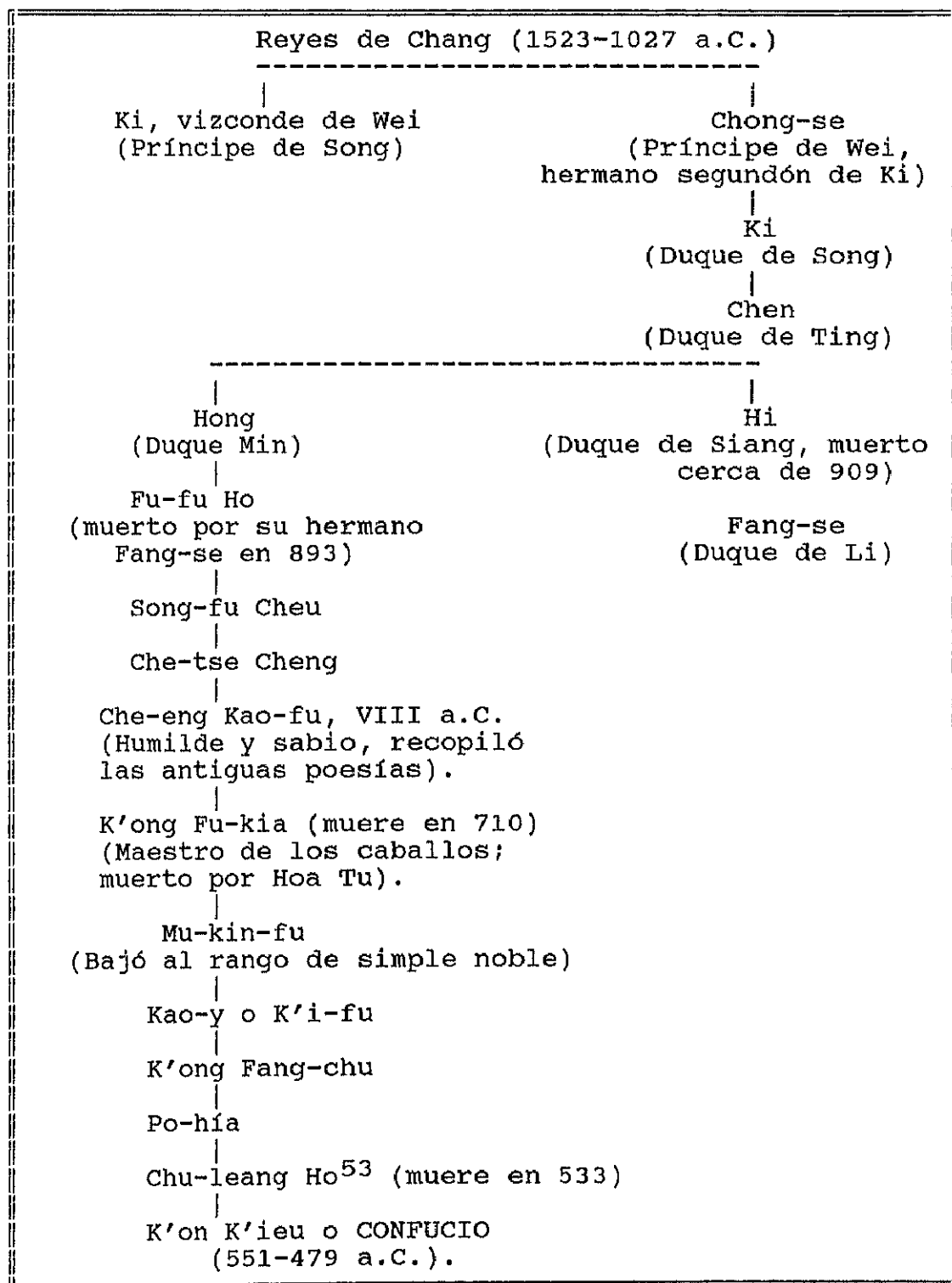
A esto hay que sumar otra importante característica en el pensamiento de Confucio, consistente en **retomar y desarrollar**, afirmando que no había que interrumpir la tradición para dirigirse al futuro. Había que analizar los puntos fuertes y las deficiencias de los sistemas del pasado para decidir reformarlos correctamente.

Bergua, escribiendo acerca de los jesuitas que llegaron a China tres siglos atrás, indicaba que <<una vez versados en la lengua y ya conocedores de la obra y méritos de los dos grandes sabios, admirados de su sorprendente y profunda sabiduría, de sus enseñanzas tan morales y perfectas y al darse cuenta de que, gracias a él, que había recogido en sus libros los documentos más antiguos de la historia del Mundo, la civilización china podía considerarse como la primera no solamente en origen, sino en perfección; en fin, ante la alta razón y sentido eminentemente moral que presidía la obra del gran Maestro, propusieron al Papa de Roma que le incluyese entre los Santos de la Iglesia>>. <sup>50</sup>

Aunque según él no fueron escuchados, el gesto fue admirable: <<Ir a enseñar y encontrarse que tenían que aprender; a llevar cultura y enfrentarse con otra que moralmente no podían sobrepasar; portadores de civilización y tener que detenerse ante otra más avanzada, y reconocer todo esto e inclinarse ante ello, fue justo y fue hermoso>>. <sup>51</sup>

### 3.2.2.1. GENEALOGIA DE CONFUCIO.

Con el siguiente cuadro se van a poner de manifiesto los diferentes nombres que forman parte del árbol genealógico<sup>52</sup> de Confucio:



### 3.2.2.2. CRONOLOGIA DE CONFUCIO.

El detalle que viene a continuación muestra cronológicamente los aspectos más importantes en la vida de Confucio:

551 a.C.	Nacimiento de Confucio. (Año 21 del Emperador Lin-wang de la dinastía <i>Tcheou</i> ).
549 a.C.	Muere el padre de Confucio. (Año 23 de <i>Tcheou</i> Ling-wang).
533 a.C.	Confucio se casa con una joven de la familia Pien-kuan. (Año 12 del Emperador <i>Tcheou</i> Chen-wang).
532 a.C.	Nace el hijo Pe-yu y Confucio obtiene el título de gentilhombre del ducado de <i>Tche</i> . (Año 13 de <i>Tcheou</i> Chen-wang).
531 a.C.	Se le nombra superintendente de la agricultura. (Año 14 de <i>Tcheou</i> Cheng-wang).
530 a.C.	Inicia la enseñanza. (Año 15 de <i>Tcheou</i> Chen-wang).
528 a.C.	Muere la madre de Confucio. (Año 17 de <i>Tcheou</i> Chen-wang).
518 a.C.	Va a la capital imperial y se encuentra con Lao Tse. (Año segundo del Emperador Ching-wang).
516 a.C.	Por los conflictos en <i>Lu</i> va a <i>Tche</i> . (Año 4º de <i>Tcheou</i> Ching-wang).
510 a.C.	Vuelve a <i>Lu</i> . (Año de <i>Tcheou</i> Ching-wang).
505 a.C.	Confucio es nombrado gobernador de la capital del imperio de <i>Lu</i> . (Año 15 de <i>Tcheou</i> Ching-wang).
503 a.C.	Senador de <i>Lu</i> . (Año 17 de <i>Tcheou</i> Ching-wang).
501 a.C.	Juez supremo de <i>Lu</i> . (Año 19 de <i>Tcheou</i> Ching-wang).
500 a.C.	Gran consejero de <i>Lu</i> . Va al encuentro del rey <i>Lu</i> con el rey de <i>Tche</i> . (Año 20 de <i>Tcheou</i> Ching-wang).
499 a.C.	Renuncia a su cargo y se va de <i>Lu</i> . Viaje por varios estados. (Año 22 de <i>Tcheou</i> Ching-wang).
490 a.C.	Muere la mujer de Confucio. (Año 34 de <i>Tcheou</i> Ching-wang).
488 a.C.	Vuelve a <i>Lu</i> . (Año 36 de <i>Tcheou</i> Ching-wang).
487 a.C.	Muere su hijo. (Año 37 de <i>Tcheou</i> Ching-wang).
479 a.C.	Muerte de Confucio. (Año 41 de <i>Tcheou</i> Ching-wang).

### 3.2.2.3. VIDA DE CONFUCIO.

Kung Fu-tse, cuyo nombre latinizado es el de Confucio, suele aparecer en algunas ocasiones como Kong-k-iu o Kong-k-ieu y más a menudo como Kung Tse, Kungtse y Kung Fu-tzu (el gran maestro Kung). Nació en la fecha antes indicada, en la ciudad de Tsu, provincia de Tsch-ang Ping, o de Chang-Tong (actualmente Shandong), estado feudatorio de Lu, uno de los Reinos Combatientes. Su padre fue un antiguo guerrero. De su niñez se sabe muy poco y sobre su juventud, Shi Jun, escribía que:

"Cuando era joven trabajaba de guardia de depósitos y cuidaba los ganados; también prestaba servicios a los ricos cuando se celebraban en las casas de éstos bodas o funerales, razón por la cual tenía oportunidades de acercarse al pueblo y conocer las amarguras de éste y, al mismo tiempo, de dominar los protocolos de la capa superior de la sociedad, aprendiendo así poco a poco los conocimientos culturales antiguos y llegando a ser uno de los pocos sabios más grandes de esa época".<sup>54</sup>

A los 19 años contrajo matrimonio, y se dice que tuvo dos hijas y un hijo, muriendo este último en el año 482, fecha en que también perdió a Yan-Hui, su discípulo predilecto.

Su posición social era humilde y tuvo que realizar varios trabajos subalternos para poder vivir, aunque destacó su escrupuloso celo en el cumplimiento de sus obligaciones. Esto, unido a su inteligencia y buen hacer en el desempeño de

su trabajo, fue lo que debió atraer hacia él la atención pública.



3. Templo de Confucio en Qufu, provincia de Shandong. La imagen de este gran sabio chino muestra doce pendientes de jade sobre la cabeza, y un traje de etiqueta con doce motivos diferentes. Sentado, con la mirada penetrante al frente, aire sereno, semblante expresivo y sosteniendo una tablilla de jade en la mano, parece estar impartiendo enseñanzas a sus discípulos.

Los historiadores coinciden en señalar que el núcleo del pensamiento confuciano se centraba en la **benevolencia**, que para él significaba **amar**; y los principios que la movían debían ser de "**no apliques a los demás lo que no quieres para tí mismo**". Shi Jun ha dejado escrito que <<a diferencia de Sakamuni, Jesucristo y Mahoma, fundadores de las tres grandes religiones, Confucio no era líder religioso>>. <sup>55</sup> Respetaba al Cielo pero no creía en la reencarnación ni en los diablos.

La idea progresista de Confucio ejerció una profunda influencia en China, llegando a ser reconocida su ideología como **filosofía oficial**; filosofía que no era tan del agrado de los gobernantes feudales por la dificultad que suponía el intento de reemplazarla con alguna religión para gobernar al pueblo.

#### 3.2.2.4. OBRA DE CONFUCIO.

De los nueve libros clásicos chinos a los cuales el nombre de Confucio va estrechamente unido, cinco de ellos son los llamados <<**King**>>; los restantes son los <<**See-chu**>> o <<**Los Cuatro Libros**>>. A los cinco primeros se les suele denominar de <<**clásicos**>> y a veces se les suele añadir el **Hio-king** o <<**Libro Canónico de la piedad filial**>>. Son los siguientes:

- El **Chu-King**, libro sagrado por excelencia o libro canónico de la historia. Es el más notable de los nueve.
- El **Chi-King**, o libro canónico de los versos.



- El *Yí-King* o libro canónico de las mutaciones (o cambios).
- El *Li-Ki-King* o libro canónico de los ricos; y
- el *Tch-uent s-ieu-king* o Libro canónico de la Primavera y del Otoño.

Los *See-chu*, llamados simplemente Los Libros, son las conversaciones de Confucio con sus discípulos u otros personajes contemporáneos y sus máximas y opiniones sobre cuestiones morales y políticas, de las cuales el *Chu-king* viene a ser como la fuente. Son los siguientes:

- El *Ta-hio* o gran estudio, discurso sobre la virtud. Está formado por un texto muy corto de Confucio y por los comentarios de uno de sus discípulos.

- El *Tchung-yung* o la Invariabilidad en el medio (el invariable medio), que recomienda la calma y la moderación. <<La Doctrina del Medio>> es la exposición del sabio por el hombre superior, recogida por otro de sus discípulos. De este libro y el anterior opina J.Wyn que se dan las formulaciones más hermosas y lúcidas en el espíritu de Confucio.

- El *Lun-yu* o Conversaciones filosóficas, reunión de máximas de Confucio, es el más apreciado. Estas <<Analectas>> o <<Conversaciones filosóficas>> son las conversaciones de Confucio con sus discípulos,

recogidas por éstos o por los discípulos de éstos. J. Wyn dice que son los pensamientos <<*in statu nascendi*>>, como los de algunos presocráticos.<sup>56</sup>

- El *Mengtse* o *Mengtseu* (Mencio), que es la obra en que el más célebre de los comentadores de Confucio, es decir, su discípulo Mencio, muestra y desarrolla las doctrinas del Maestro. Es el <<Libro por excelencia>>, aquel en el cual Kung Fu-tse reunió, hacia mediados del siglo VI a.n.e., los documentos más antiguos de la historia del Mundo; es decir, documentos que datan nada menos que de dos mil seiscientos años antes de nuestra era.<sup>57</sup>

Del primero de los libros que se han mencionado, el *Chu-king*, hay que destacar el sentido eminentemente moral que rigen sus principios y la elevada razón que en él predomina. Y ello hace pensar en <<el grado admirable de cultura ética a que habían llegado los hombres que escribieron los textos que Confucio reunió y extractó muchos siglos antes no ya de que Grecia y Roma, sino India, Egipto, Caldea, Persia y Babilonia pensaron llegar al grado de civilización que alcanzaron>>.<sup>58</sup>

En esta obra destaca la moral y su práctica. Es como un <<libro de ejemplos y normas a seguir para poder ser virtuoso y por ello feliz (como decía asimismo Sócrates)>>.<sup>59</sup> Pero además, a lo largo de todo el libro, está presente una idea de divinidad, lo cual da como resultado una excelente unión entre la metafísico y la práctico. Ambos aspectos se completan y discurren por los diversos tratados

generando una especial filosofía. Mediante este pensamiento:

"los príncipes (de origen divino) tienen como misión especial hacer felices a sus súbditos. El ejercicio, pues, de la soberanía no es ni debe ser sino el cumplimiento perfecto de un mandato celestial, que prescribe al príncipe sacrificarse en provecho de su pueblo. El príncipe lo será mientras sea el más digno; si deja de serlo, su alta misión le será retirada. Es decir, una acertada idea, como se ve, de gobierno aristocrático-democrático, es preconizada en el <<Libro por excelencia>>, y esta idea, perfecta en sí, está sostenida y apoyada en él por una filosofía y una moral de todo punto eminentes".<sup>60</sup>

Estos contenidos y otros parecidos fueron expuestos en el *Chu-king* y en los otros cuatro libros clásicos de Kung Tse y sus discípulos. Todos ellos han supuesto durante muchos años la base del derecho público chino y han contribuido a la preparación de sus letrados.

Juan Bautista Bergua, refiriéndose al contenido de éstos y su trascendencia en posteriores filósofos y moralistas, así como en la sociedad en general y los letrados de entonces, indicaba que: <<mucho antes que India, Egipto, Asiria, Caldea, Persia y Babilonia, y cuando aún Atenas y Roma no pensaban en existir, había ya en aquel lejano país de Oriente una civilización que, desde el punto de vista moral, puede considerarse perfecta. Es decir, que cuando tan sólo pueblos cazadores o pastores ocupaban regiones que siglos después serían focos de brillante

civilización, ya China poseía una cultura filosófico-moral, que aún hoy podría ser tenida como modelo. Segundo, que si se puede juzgar el valor de un hombre por la importancia de su obra, y de ésta por la influencia que ha ejercido sobre los demás, se comprenderá que no exageran los compatriotas de Confucio asegurando que su gran moralista es el maestro más grande del género humano que los siglos han producido>>.61

Los cinco libros clásicos de Confucio, en especial el denominado *Chu-king*, es el que contiene las doctrinas tradicionales de los sabios antiguos, que él supo llevar a la posteridad. En los últimos libros sus discípulos plasman aquellas palabras y sentencias que recogieron de éste, sobre todo en el *Lun Yu* o Conversaciones filosóficas, que es donde, según Bergua, hay que encontrarle, pues donde mejor se puede comprender la hermosura de su alma es <<leyendo las nobilísimas ideas en ellas sentadas, su virtud serena, su inteligencia profunda y moderada, el grado, en fin, de civilización que llegar a tales alturas filosóficas y morales representa>>.62

Entre Confucio y Sócrates se dan coincidencias ideológicas extraordinarias. Al primero se le ha denominado <<el maestro más grande del género humano>>, y el segundo ha estado considerado como un <<gran maestro en Grecia>>. La filosofía de Confucio, lejos de perderse en especulaciones vanas, fue, por el contrario, eminentemente práctica, tanto que iba desde la manera de gobernar y cuanto tenía relación con la vida social, a cuanto se

relacionaba con la reforma y perfección del hombre en particular. Por otra parte, en Sócrates destacó el matiz práctico utilitario de su moral. Y es también similar la idea que ambos tenían de la democracia, puesto que en ambos el arte de gobernar tenía como fin la felicidad del pueblo, estando convencidos de que sólo debían de gobernar los más instruídos y perfectos. Y en definitiva, de ambos maestros se desprendía que la moralidad debía ser como un atributo de la inteligencia susceptible, como la sabiduría de adquirirse mediante la práctica y el ejemplo.

#### 3.2.2.5. FILOSOFIA DE CONFUCIO.

Confucio creó un sistema moral y filosófico de alto grado, pero no era un filósofo en el sentido teórico, moderno u occidental, sino en sentido práctico y creador, ya que regulaba sus acciones de acuerdo con la razón en vez de con las pasiones, ejerciendo la suficiente sabiduría y resignación como para colocarse siempre sobre las vicisitudes de la vida y la vulgaridad, siendo creador por el hecho de aplicarse creativamente a todo lo moral y al estudio del hombre, con el fin de mejorar la sociedad.

Se ha dicho que Confucio fue el filósofo perfecto, al igual que lo fuera Sócrates; y se ha relacionado su filosofía con la de éste, como una de las mejores, más prácticas y útiles, puesto que no tuvo la ambición de ser una ciencia general de los seres, de los principios y de las causas, sino simplemente del hombre; y por extensión de la sociedad.



humana, para que ésta ocupase el sitio que le correspondía en el universo. Y es por todo esto por lo que Confucio fue triple como el otro gran pensador griego fue filósofo, moralista y maestro, pero teniendo en cuenta que existía alguna diferencia con éste, pues mientras él, mirando hacia atrás, fue un reformador <<retrospectivo>> que trató de hacer retroceder a la sociedad de su tiempo hasta los ideales transmitidos por la antigüedad, Sócrates, aconsejando no aceptar nada de lo transmitido que tuviera que ver con las tradiciones ni las costumbres, ideas, o conocimientos, fue un reformador <<revolucionario>>, que rompía con todo lo adquirido y miraba siempre hacia adelante. Juan B. Bergua, argumentando la importancia de esta mirada al pasado en Confucio, decía:

"Y si es cierto, como parece y como quieren las corrientes más modernas de la etnografía, que la especie humana procede de tres grandes ramas raciales: la amarilla, la blanca y la negra, de las cuales es muy probable que la primera sea la más antigua, gracias a Confucio podemos llevar la mirada hacia el despertar de la civilización humana, es decir, hasta los tiempos prehistóricos de China, y ver en estos tiempos desarrollarse paulatinamente, hasta llegar a la época propiamente histórica, a los primeros grupos de hombres en lucha, durante cientos de siglos, con el medio que les rodeaba; y el nacimiento de la antropología y de la sociología a través del primitivo matriarcado de los pueblos, cazadores y pescadores; luego del patriarcado, con los pueblos pastores y agricultores; finalmente, las primitivas formas de <<autoridad>> y de <<gobierno>>, al ir adquiriendo consistencia social la <<familia>>, las <<fratrias>> y las <<tribus>>, y, por último, con las luchas de éstas,

aparecer un día, al fin, el primer <<jefe>> en la persona del vencedor".<sup>63</sup>

Para Confucio todo esto era debido a las grandes leyes cósmicas, no a crisis sociales; a una voluntad superior que él ubicaba en el mundo del espíritu o cielo, en el cual permanecían como en un almacén, similar al que más tarde emanaría de Platón con su teoría de las "Ideas". Y a ese almacén es donde Confucio tornaba su mirada para encontrarse con las enseñanzas de los remotos creadores de la cultura de su país: Yao, Schun y Yu.

Confucio transmitía la antigua cultura, que halló en los **Anales de las tres dinastías**, en las **Odas, Rituales** y en la **Crónica de Lu**, de la que extractó los materiales de su tratado *Chun Chiu* (Primavera y Otoño). Solía decir: <<Yo nada he hecho si no es amar las antiguas doctrinas y transmitir las a la posteridad>>. <sup>64</sup>

Sirvan las siguientes máximas de este filósofo para evidenciar intrínsecamente su pensamiento:

- "De nada sirve hablar de las cosas acaecidas, hacer amonestaciones graves sobre las ya en curso avanzado ni censurar lo ya pasado.

- Cómo podría juzgarse la conducta de un hombre que ejerce la autoridad con corazón estrecho, que sale del paso de una ceremonia sin respeto, o que a la muerte de su padre y de su madre no sienta dolor?.

- Faltar a la práctica de la virtud, no estudiar concienzudamente, no cumplir mis deberes y no poder

corregir mis defectos: he aquí lo que temo.

- Tras haber oído muchas cosas, examino y aprovecho aquello de bueno que se me ha enseñado; tras haber visto mucho, grabo en mi memoria lo que me ha parecido digno de ser recordado; así me acerco a la sabiduría.

- Si un Estado se halla gobernado por los principios de la razón, la pobreza y la miseria son casos de vergüenza; si un Estado no se halla gobernado por los principios de la razón, los casos de vergüenza son entonces la riqueza y los honores.

- Si no desempeñais funciones en un gobierno, no deis su opinión sobre su administración.

- El sabio lo espera todo de sí mismo; el hombre vulgar espera todo de los demás.

- Los hermosos discursos hacen que se tome el vicio por la virtud, una ligera impaciencia mina un gran proyecto.

- Cuando el odio o el favor de la multitud cae sobre un hombre examinemos su conducta.

- No corregirse tras una falta involuntaria es cometer una falta verdadera.

- El sabio admite en su escuela a todos los hombres sin distinción.

- El lenguaje debe expresar claramente el pensamiento.

- El sabio tiene en cuenta muy especialmente nueve cosas: Se aplica en ver bien, a bien oír, a tener un aire amable, a mostrarse exteriormente irreprochable, a ser sincero en sus palabras, a ser dirigente en sus acciones, a interrogar sin duda, a pensar en las funestas consecuencias de la cólera si está descontento; frente a un bien a obtener, a considerar si es justo.



- No te inquietes por no ocupar empleos públicos; pero inquiétale por admitir los talentos necesarios para ocupar estos empleos. No te aflijas por no ser conocido; pero busca llegar a ser digno de serlo.

- Definición de filósofo según Kungtsé. <<Es filósofo, según el maestro chino, el hombre superior que cuando se sienta a la mesa, no busca saciar su apetito; cuando está en su casa, no busca los goces de la ociosidad y de la molicie; que está atento siempre a sus deberes y vigilante de sus palabras, y, en fin, que le gusta frecuentar a los que tienen principios rectos a fin de regular a ellos su conducta>>.

- Definición de la ciencia: <<Saber que se sabe lo que se sabe y que no se sabe lo que no se sabe>>".<sup>65</sup>

#### 3.2.2.6. EVOLUCION DEL CONFUCIONISMO.

Sobre la evolución del Confucionismo se ha dicho que tuvo repercusiones incluso en el orden político, desarrollándose durante dos milenios en China, hasta que en el año 1912 se puso término a su poder político.<sup>66</sup>

Este hecho es muy significativo para situar la trascendencia que tuvo entre los pobladores de China a lo largo de dos mil años, cuyo término puede aplicarse a finales de la dinastía *Qing* y el comienzo de un nuevo orden político y social.

Pero dentro de este largo período hubo distintas etapas de penetración de esta vía confuciana, las cuales se pueden resumir así:

- Una primera etapa que se sitúa en los primeros siglos siguientes a Confucio, en la cual Mencio (aprox. 372-289 a.n.e.) y Confucio difundieron y perfilaron los contenidos teóricos de su escuela, elevándola a la categoría de doctrina. Este movimiento intelectual estaba sustentado por literatos, aunque pretendía tomar parte activa en el Estado. Son los años en que el emperador Tsin Chi-huang-ti (221-21), en sus intentos de aplastarlo, quema los libros confucianos con objeto de poner fin a esa doctrina. Pero a la muerte de éste el nuevo estado burocrático se alía a ese pensamiento en la dinastía Han (206 a.n.e. - 220 de n.e.). A partir de estos años se desarrollan más sus perfiles, el Confucionismo se aplica en la formación de funcionarios y la escolaridad se organiza en un sistema de educación estatal en la que el orden y la santificación del Estado están presentes.

- Una segunda etapa neoconfucianista que va del siglo VI al XVI, cuyo mayor flujo se puede ubicar en el período de la dinastía Sung (960-1276), en el cual se desarrolla la doctrina en todos los campos del saber, especialmente en el de la metafísica y la filosofía natural. Esta segunda etapa, a su vez, es susceptible de dividirse en otros apartados como:

- Los primeros neocunfucianistas. Algunos de los primeros pensadores a destacar de esta fase son: el filósofo Chao Yong (1011-1077), que hizo la distinción psicológica más afinada entre el yo subjetivo y el yo objetivo; y Tchang Tsai (1020-1076), que crea un sistema

rigurosamente monista, en el que la esencia primordial es la Gran Armonía, el *Tao*, donde el universo está regido por la condensación y la expansión de este contenido.

- **Los racionalistas.** Dentro de esta corriente cabe destacar al pensador Tcheng Yi (1033-1107), hermano de Tcheng Hao y considerado como el primer filósofo de esta línea racionalista, cuyo máximo representante sería Tchou Hi (1130-1200), eminente filósofo y funcionario. Sus obras representan la suma de las especulaciones anteriores y establece definitivamente como textos canónicos las conversaciones de Confucio en el *Lun Yu*, el *Mengtseu* y el Gran Estudio, añadiendo, como a la mayor parte de textos clásicos, sus comentarios particulares. Tchou Hi pronostica un período de ortodoxia confuciana para el siglo XX.

- **Idealistas (Estudio del Espíritu).** A Tcheng Hao (1032-1085) se le considera como el fundador de la corriente idealista dentro del Neo-Confucianismo. Su sistema se funda sobre las especulaciones de sus antecesores, aunque modificando la terminología. Wang Cheou-jen, o Wang Yang-ming, como también se le conoce (1472-1528) colaboró con sus teorías, que coronaron la filosofía comenzada por Tcheng Hao. Wang mantenía la unidad entre el yo personal y el principio, entre actividad y quietud, entre conocimiento y actuación. También acercó a Confucio y su pensamiento al nivel

del pueblo sencillo, el cual lo veneró como dios muchos años después de muerto.

- Y una tercera etapa que se situaría entre los años 1644-1912; es decir, en la dinastía *Qing*, entre cuyas fases cabe destacar una muy importante: la de reacción contra el Neo-Confucianismo, encabezada por Tai Tchen, conocido también como Tai Tong-yuan (1723-1777), que nutría sus sentimientos directamente de la naturaleza y era contrario a la tendencia ascética neoconfucianista; sostenía que en vez de reprimir era preciso desarrollarse armoniosamente para experimentar de forma imparcial la existencia; así, el hombre, que sólo por la facultad del conocimiento está habilitado para comprender la naturaleza, llega a través de la percepción de ésta, de su esencia natural, a comprender que es moralmente necesaria.

J. Wyn explicaba que bajo los emperadores de la nacionalidad *manchú*, la ortodoxia excluyente se volvió más rígida, fijándose definitivamente. También es cierto que en el intervalo de esos años se dieron nuevos perfiles de pensamiento derivados del Neoconfucianismo y de la reacción a esta corriente. No obstante, Wyn ha dejado escrito que:

"Con esta ancestral fisonomía espiritual se mostró China a occidente. Su propia doctrina hermética, de que China siempre fue así fue adoptada por Europa, hasta que los sinólogos sacaron a la luz la verdadera, la grandiosa historia de China".<sup>67</sup>

### 3.2.2.7. SIGNO Y SIMBOLO EN CONFUCIO.

Tomando como ejemplo el tratado sobre el Libro de las Mutaciones, o *Yi-king*, se puede decir que éste contenía algunas sentencias que demuestran la importancia que Confucio atribuía a los símbolos. Por ejemplo, un capítulo de la obra incluye una historia de la cultura, y en él se explican todas las invenciones, desde la red al arado, el buque o el coche, a través de una de estas relaciones entre una imagen trascendente y una forma trasladada a lo que es la realidad. Confucio intuía la idea de que cuando se conoce el estado del germen de las cosas, se las puede modificar de un modo decisivo en su movimiento simple y sencillo.

Acercándose al mundo de las imágenes o <<nexos de sentido que existen de un modo eterno e intemporal más allá del mundo del fenómeno>><sup>68</sup>, y <<tipos primordiales de la ley cósmica>><sup>69</sup>, el devenir y el cambio se producirían cuando los elementos contenidos en ella se incorporasen o penetrasen en el mundo del fenómeno. Y así como en la fenomenología de Husserl <<tienen su lugar todos los problemas racionales, por ende también los que se han designado como filosóficos en cualquier sentido particular>><sup>70</sup> ya que <<en las fuentes absolutas de la experiencia trascendental o de la intuición eidética reciben por vez primera en la fenomenología su formulación genuina y las vías transitables de su solución>>, en el mundo del fenómeno de Confucio existe un principio de lo creador (fuerte) y de lo receptor (débil) que son como las puertas que dan paso a las mutaciones: <<cerrar las puertas

es la recepción, abrirlas es creación>>.71 Según Confucio, cerrar y abrir es lo que genera la mutación, y el ir de un lado a otro, sin agotarse, es lo eficaz. Así, lo que se muestra son las imágenes. Lo que toma figura son las cosas; para captarlas y utilizarlas hacen falta métodos. Dar forma útil a las idas y venidas para que los hombres puedan todos servirse en ellas, esto es lo divino, y <<lo que está allende la configuración es el sentido; lo que está más acá son las cosas. Transformarlas y darles forma, esto es la mutación. Imprimirles impulso y conservarlas en su movimiento, esto es la actuación. Comprenderlas y ponerlas a disposición de todos los hombres, ésta es la obra de la cultura>>.72 Por ello, al perfeccionarse las imágenes en el cielo y tomar forma en la tierra, aparece la mutación y el cambio. <<El cielo muestra las imágenes; el santo las toma por modelo>>.73

Confucio prestaba más atención a la mente del hombre y su actividad frente a las cosas religiosas que a la filosofía de la vida y de la muerte, pero no hablaba de seres espirituales y de destino. Si se le interrogaba sobre los espíritus y la muerte contestaba que difícilmente podríamos conocerlos cuando todavía no conocemos al hombre y la vida. Deseaba que los hombres fueran dueños de sus propios destinos.

Muchas de las frases del *Yu-King*, como se puede comprobar, emanan ciertas connotaciones simbólicas. Pero estas sencillas respuestas llegaron a considerarse insuficientes en su momento, por lo que se fueron agregando distintos contenidos que fueron enriqueciendo

su significación original, dándole una forma más completa. Las distintas etapas por las que discurrió a partir de este momento pueden resumirse así:

- **Incorporación de los Kua.** Los Kua son los ocho signos dobles que nacieron de la duplicidad de las líneas y de su diverso acoplamiento. Ligados al ritmo de las estaciones y del zodiaco, indicaron desde las edades más remotas el Cielo, el Fuego, el Agua, el Trueno, el Viento, el Lago, el Monte y la Tierra. A ellos se unieron muy pronto, por simple analogía, las estructuras familiares y sociales, de las que se sirvió Confucio para desarrollar y organizar la civilización china de su época.

- **Iniciación de los oráculos del Yi-King.** A los signos generados por el punto anterior se les fueron incorporando breves explicaciones, comentarios y hasta sentencias morales confucianas. Y a partir de aquí nacieron los oráculos del Yi-King, que en un principio eran sólo vivas representaciones de ideas y de símbolos de hechos mágicos y mitológicos, en los que se trataba de reflejar al organismo viviente del universo y la alternancia de sus fases.

- **Surgimiento de los juicios.** En el siglo XI, época del rey Wen en que se sumaron los conceptos de felicidad y desdicha a las representaciones simbólicas de los signos ya existentes, además de los que conducían a conocer los gérmenes del porvenir y a influir en tal devenir por medio de la encarnación de las ideas, es cuando aparecieron los juicios.

Estos juicios se aplicaban tanto a los sesenta y cuatro hexagramas, considerados como situaciones totales por su creador, el rey Wen, como para las líneas de los signos, provenientes del príncipe Tschou.

Teniendo en cuenta las indicaciones dadas por J. Wyn en lo que se refiere a cómo pueden influir estos juicios en la conciencia del individuo, hay que decir que <<los juicios colocan, por decirlo de algún modo, los signos de los símbolos dentro del complejo del mundo y determinan por ello el signo positivo o negativo del suceso>>.74 El primer juicio, según Richard Wilhelm, tiene afinidad con las imágenes y muestra la relación afectiva con el cosmos, limitándose a las palabras. El segundo juicio no se limita a éstas, sino que es más amplio y puede generar otras relaciones. He aquí algunos ejemplos citados por Wyn refiriéndose a las palabras: ventura, desventura, arrepentimiento y vergüenza. Dice:

"De estas cuatro palabras, que aquí están designadas también como imágenes, la primera, ventura, significa el ajuste con las leyes más íntimas del curso cósmico. Una situación semejante ha de dar un buen resultado y ha de ser venturosa. La segunda, desventura, es lo contrario. Arrepentimiento significa que el movimiento es retrógrado, y conduce de la desventura a la ventura. A ello va, naturalmente, unido el pesar de haber visto el camino primeramente equivocado. Y la vergüenza por ello significa que el movimiento conduce de las esferas de la ventura a las de la desventura; por tanto, las inquietudes y la pena serán consecuencia necesaria".75



- Sobre las consultas al oráculo. Para consultar el oráculo se requería la práctica de la meditación y se utilizaban cuarenta y nueve tallos de aquilea, planta considerada como la emanación sensible de *Tao*. Los tallos pasaban de una mano a otra del consultante; es decir, de derecha a izquierda y viceversa, mientras estaba inmerso en la meditación. Así se manifiesta el destino.

Los tallos supervivientes, en número de seis, se disponían en las líneas del hexagrama. Este plantel de imágenes específicas generadas encerraban en su dibujo el significado del presente, mientras que las sentencias que ilustraban el signo proporcionaban a quien preguntaba al oráculo la solución para su correcto desciframiento.

Por último, hay que destacar las siguientes palabras sobre Confucio, de las cuales se desprende que éste sentía más que una gran admiración por la música y el conjunto de las Bellas Artes:

"Es una verdadera obsesión la que tiene Confucio por la música y las bellas artes como factores fundamentales para la perfección del individuo, hasta tal punto que en cierta ocasión con motivo de la boda de uno de sus discípulos predilectos, ante el barullo de la celebración, exclama ante los invitados: ¿De qué sirve la música al hombre que no ama a los hombres?".<sup>76</sup>

Para Confucio eran muy necesarias las convenciones sociales y la pintura, poesía,

música y hasta el tiro al arco. Saber encauzar las **disposiciones** naturales, desarrollarlas, no suprimirlas; así, el *ethos* se realizaba plenamente, en conjunción con el trato recíproco de los hombres y el gobierno.<sup>77</sup>

### 3.2.3. EL TAOISMO.

Con las palabras *Tao kiao* se designa al Taoísmo, una de las corrientes filosóficas más importantes generadas en China antes del nacimiento de Cristo, que han trascendido a lo largo de su historia.

El Taoísmo ha discurrido con ideas distintas a las del Confucianismo, aunque también existen algunos puntos coincidentes entre ambos pensamientos. Lao Tse en la primera frase del *Tao Te Ching*<sup>78</sup> viene a decir que el *Tao* que se puede comprender no es el verdadero *Tao*.<sup>79</sup> Para Confucio, asimismo, lo más importante en la religión era la experiencia del sentido del mundo, del *Tao*. <<Escuchar por la mañana la verdad (*Tao*) y morir por la noche; esto no es malo>>. (*Lun Yu*, IV,8). También para Lao Tse el *Tao* era el sentido del Mundo, lo último y supremo.

En las observaciones al Libro de los Cambios, Confucio introducía algunas explicaciones acerca de la esencia del *Tao*, que Juan B. Bergua plasmaba con estas palabras: <<Véase: «Gran éxito por el correcto modo de ser: he aquí la Ley (*Tao*) del Cielo». «El camino (*Tao*) del Cielo va hacia abajo y hace que todo sea llano, luminoso y claro. El camino de la Tierra (*Tao*) es pequeño y va hacia arriba. El camino (*Tao*) del Cielo consiste en vaciar lo que está lleno y en aumentar lo que es modesto. El camino (*Tao*) de la Tierra consiste en vaciar lo que está lleno y hacer que revierta en lo que es modesto. Los espíritus y los dioses perjudican a

lo que está lleno y favorecen a lo que es modesto. El camino (*Tao*) de los hombres consiste en odiar lo lleno y en amar lo que es modesto. La modestia, que es venerada, expande luz. La modestia, que es baja, no puede ser vencida. Este es el final que el noble alcanza». «La ley divina (*Tao*) del Cielo puede reconocerse en que en las cuatro estaciones no cambia. El elegido utiliza esta ley divina (*Tao*) para crear cultura y la esfera terrestre se le somete». «Cuando se ha perdido la inocencia, ¿a dónde ir?. Cuando la voluntad del Cielo (*Tao*) no le protege a uno, ¿es posible obrar?>>>»,<sup>80</sup> indicando en consecuencia que El *Tao* del Cielo, es <<como una fuerza cuya actuación está de acuerdo con la ley moral más íntima del hombre>>.<sup>81</sup>

La palabra "*Tao*" es casi imposible de traducir. Los sinólogos han propuesto, con objeto de dar una idea de su sentido, las palabras: vía, senda, camino, razón, medio. De ahí que el Taoísmo se haya contemplado como vía ascético-mística.

Los tres libros más importantes de filosofía taoísta son: el *Tao Te Ching*, de Lao Tse<sup>82</sup>, el Libro de Chuang Tzu<sup>83</sup> y el Libro de Lie Tzu<sup>84</sup>. Entre los maestros más destacados, además de Lao Tse, Chuang Tzu (que vivió hacia el año 300 a.n.e.) y Lie Tzu se puede citar a: Tseou Yen (s. IV a.n.e.), Lie Yu-keou (finales del s.II a.n.e.), Houai Nan-tseu (se suicida en el año 122 a.n.e.). Hubo grandes pensadores, seguidores del Taoísmo, como Wang Pi (226-248), natural del estado de Tchao<sup>85</sup> y conocido sobre todo por sus "Discursos sobre el caballo blanco" y otros escritos, en los que trata de separar las ideas generales de los objetos particulares; Kouo Hiang (fallecido en el año 312), así como Hiang Sieou, que vivió entre 221-300 y para el que el *Tao* representaba el principio de la espontaneidad, de esa espontaneidad con la que se muestra ante nuestros ojos el universo.

### 3.2.3.1. LA FIGURA DE LAO TSE.

A Lao Tse se le considera tradicionalmente el fundador del Taoísmo. Unos autores sitúan su nacimiento hacia el 604 a.n.e. y otros entre el s. VI-V a.n.e. Se ha escrito que:

"Según la tradición mítica había sido engendrado por un rayo de sol. Permaneció en el seno materno durante 81 años, hasta que su madre le diera a luz por la axila izquierda mientras estaba bajo un ciruelo. Se le da el nombre de Li-er <<orejas de ciruelo>>, aunque es más conocido como Lao tse, o <<viejo maestro>>".<sup>86</sup>

Según tratadistas e historiadores de la China primitiva, entre los que cabría nombrar a Szu Ma-chien (163-85 a.n.e.), Lao Tse se apellidó *Lí* y su nombre fue *Po Yang*. Existen también coincidencias en que tenía por mote «orejas» (*Erl*), como se ha visto anteriormente. Fue contemporáneo de Confucio, aunque cincuenta años mayor que él, y se le supuso bibliotecario de los archivos imperiales de los Chou. Posteriormente se desterró, según dicen, a la zona Oeste, dejando al pasar la frontera este breve tratado de 5.000 ideogramas al jefe de la guarnición fronteriza, *Yín Hsi*, que aglutinaba toda su doctrina, al que se ha llamado *Tao Te Ching* o "Canon de la razón y de la virtud".

He aquí la imagen de Lao Tse:



4. Lao Tse.

### 3.2.3.2. EL TAO TE CHING.

El *Tao Te Ching* es un libro no muy extenso, que consta de 81 capítulos y contiene múltiples máximas y consejos. Es un profundo tratado de moral y sabiduría, que exponía y enseñaba la virtud, saliendo al paso de las inquietudes espirituales que siempre han caracterizado a China. Sus principios y máximas sublimes, como: <<La Virtud es norma para obrar o no obrar, ocuparse o no ocuparse, gustoso o desabrido, grande o pequeño, mucho o poco, agradecimiento o queja>> (*Tao Te Ching*, 63,2), <<Amo a los buenos y amo también a los que no son buenos para hacerles buenos>> (*Tao Te Ching*, 49,2), etc., serían ampliamente admiradas a través de los siglos.

Luis Racionero, refiriéndose al contenido del *Tao Te Ching*, escribió:

"El libro del Tao es profundo, poético y enigmático, de una belleza formal realzada por su aparente simplicidad, que oculta uno de los pensamientos más avanzados que la humanidad haya producido. Puede decirse sin exageración que es uno de los tres o cuatro libros básicos que existen en el mundo; la mejor prueba de ello es el número de veces que puede ser releído, encontrando cada vez en él luces nuevas".<sup>87</sup>

Las enseñanzas taoístas establecieron un espacio espiritual coetáneo al que situara a Jeremías y Ezequiel en Occidente, o a Buddha en el mismo Oriente. Pero puede asegurarse que el Taoísmo no es una derivación de la ideología tradicional que hunde sus raíces en la remota cultura primitiva

china, sino muy al contrario, una ideología innovadora.

### 3.2.3.3. EL SIGNO Y LA PALABRA EN LAO-TSE.

La relación existente entre el signo, la palabra y el *Tao Te Ching* se ha puesto de manifiesto en diversas ocasiones.

Se ha dicho que Lao Tse renovó la antigua doctrina del Dios Supremo de los grandes patriarcas, *Shang Ti*, llamado también Cielo en la tercera dinastía. Por encima de éste se hallaba otro Ser Supremo para Lao Tse, al que dio el nombre de *Tao*, que era el camino, la senda, la palabra o verbo.

Cuando se tradujo por primera vez el Nuevo Testamento al chino, el primer versículo del primer capítulo del cuarto Evangelio decía: <<Al principio fue el *Tao*, y el *Tao* estaba en Dios, y el *Tao* era Dios>>. Con lo que el *Tao* de Lao Tse expresaba lo que más tarde debía de ser para los cristianos el Verbo (*Logos*).

Carmelo Elorduy, en una edición del *Tao Te Ching*, escribía:

"Al *Tao* se le pudiera traducir por *Logos*, pero preferimos llamarle con su nombre chino *Tao*. No es el *Logos* de S. Juan, palabra del Padre, sino más bien el *Logos* estoico, Ser Supremo y autor de los seres, su razón su verdad y su vida. Como el *Logos* griego, trasciende en tiempo, lugar y alta eminencia a los seres, incluso a sus dos grandes agentes o demiurgos: Cielo y Tierra".<sup>88</sup>

A esto hay que sumar algunas analogías de la filosofía taoísta con las ideologías occidentales, estoicistas y neoplatonistas, incluidas también más tarde en las diversas *gnosis*, que han hecho que se sitúen algunos puntos de coincidencia entre ambas en cuanto a sus orígenes, su elaboración de pensamiento, sus signos y sus manifestaciones en el verbo.

La ideología introducida por Lao Tse era muy diferente de la que Confucio, que estaba basada en los grandes fundadores de la cultura patriarcal de los <<santos soberanos>> Yao, Shun y Yü, y la del patriarca de la tercera dinastía Wen Wang. El Taoísmo, en cambio, situaba sus raíces en la sencillez natural, siendo la escuela confuciana su eterno rival. Se ha llegado a decir que para que no le echara en cara su novedad y carencia de hondas bases, el Taoísmo proclamó al legendario emperador *Huang Ti*; es decir, su autor y origen.

Esta sencillez natural que proclama el Taoísmo es la que va a impregnar el pensamiento y los procederes de las gentes chinas durante muchas generaciones y áreas de la cultura, incluida la pintura, la caligrafía, la literatura y todas las artes en general.

#### 3.2.3.4. TRASCENDENCIA DEL TAO TE CHING.

Lao Tse iniciaba su tratado distinguiendo claramente dos estados o modalidades del Tao, el trascendente de su propia vida y el inmanente. Llamaba al Ser Supremo <<*Tao*>>, y el ideograma que lo significaba era el mismo que el de <<camino>>, compuesto de dos ideogramas simples:



- uno que significa <<cabeza>>
  - y el otro <<marchar>>.
- (Es la cabeza a la que se ve <<avanzar>> por el camino).

Derivada del camino, tiene la significación de <<norma de conducta, moralidad y virtud>>. Significa también <<decir>> o <<expresarse>>. Lao Tse, en el c.1, lo usa con dos significaciones: <<Principio>> y <<nombre>>.

Lao Tse, dejó atrás los nombres tradicionales de *Shang Ti* (Soberano de lo Alto) o *Tien* (Cielo) para dar esta nueva denominación a su Principio o Ser Supremo. Y se ha dicho que quizá estuviera relacionada la palabra *Tao* con los sonidos homófonos o semejantes a los de la palabra Dios en las lenguas derivadas del sánscrito: <<Tot>>, hermético; <<Gott>>, germano; <<Wod o Wotan>>, escandinavos; <<Deus>>, latino. La opinión de Bergua a este respecto es que el nombre nuevo que se le dio, dejando el primitivo *Shang Ti* o *Tien*, era intencionado, con el fin de <<evitar que a la nueva filosofía se la confunda con la antigua ideología>>.89

Lao Tse no explica en su tratado por qué no tiene nombre, pero se deduce de todo el tratado que cuando alude a esta ausencia hay que interpretar que el nombre (*ming*) es una manifestación oral de algo que estaba oculto en la oscuridad, pues el carácter chino encierra esa idea, ya que éste se compone de <<noche>> y <<boca>>. La primera indica algo que no se ve porque es de noche, o está oculto en la oscuridad de la mente, y a su vez guarda

relación con el carácter de desocultación que dan los filósofos a la verdad. Quizá esto pueda entreverse en la misma palabra <<ming>>, que se escribe con las significaciones del sol y la luna y cuya pronunciación parece dar la sensación de declarar, proclamar o brillar. Lao Tse se sirvió del carácter *ming* (nombre o nombrar) en este sentido, además del propio nombre y de nombradía o fama. Dijo del Tao: <<Hace su obra sin pregonarla>>.90

Y así como la *gnosis* griega, fundándose en la objetividad del nombre, <<dan como razón del anonimato de Dios el que un ser, por el mero hecho de ser nombrado, es *creatura* del que le ha nombrado>>, un nombre adecuado sólo lo puede imponer el dueño o el creador del objeto nombrado, pues al nombrar demarcamos, con nuestras concepciones y dimensiones, al ser que nombramos separándolo del conjunto en el que encontraba inmerso, distinguiéndole o diferenciándole de ella, pues nombrar es crear, producir, dar el ser externo al que lo tiene puramente interno dentro de nuestra mente. Para nombrar es menester, pues, conocer, y sólo conoce plenamente al ser el que lo crea.

El anonimato del Tao es una idea muy presente en la mente de Lao Tse que la recrea en los capítulos: 1a, 14b, 25b, 32a, 41c. Lo mismo que Aristóteles, Lao Tse no concibe cómo el gran <<Solitario>>, Dios, pueda pensar en Sí o tenga en Sí su palabra eterna. En los argumentos gnósticos abundan los pasajes sobre el anonimato de su Dios-Abismo. En el *hermetismo* Dios es anónimo y poliónimo; de ahí que tenga todos los nombres porque sólo El es el Padre; y que por eso mismo también no tenga ningún nombre: porque es Padre de todos. En la filosofía india de los *Sidhantín*, Dios

tiene nombre como Siva, no como Para-Siva; es decir, que adquiere nombre sólo cuando la inteligencia para el Dios se hace activa con forma y funciones determinadas.<sup>91</sup> También en el tratado <<De mundo>> atribuido a Aristóteles se dice que Dios <<recibe tantos nombres como son los efectos de los que es autor>>.<sup>92</sup> Y es que según las filosofías antiguas se ha dado una polinomía mediante la cual, si no tiene nombre en su trascendencia, la tiene al salir de ella con la emisión de los seres. Y así es como el nombre de todos los seres es también su nombre. De igual forma, en el hermetismo Dios es anónimo y pantónimo porque El es Todo y se figura con todas las formas.<sup>93</sup> A través del P. Dionisio Aeropajita se puede constatar la misma idea en la filosofía cristiana.<sup>94</sup>

Resumiendo, hay que señalar que la trascendencia está puesta de manifiesto en algunos atributos que aparecen en la obra, como:

- *Wu* (la nada) <<El movimiento del Tao es reversivo. Su tenuidad o su sutileza es su eficacia. Los diez mil seres del mundo nacen del Ser y el Ser nace de la Nada>>. (c. 40 a,b).

- *Chung* (oquedad).

- *Yüan* (abismo y profundidad). <<Su vacío es para el Tao su eficacia. Nunca se colma. Su profundidad parece ser origen de los diez mil seres>> (c. 4 a,b).

- *Ku Shen* (Espíritu abismal; <<El espíritu abismal no muere. Es la Hembra misteriosa. La puerta de la Hembra misteriosa es la raíz del Cielo y de la Tierra>> (c. 6a,b,c).

- *Hsü* (vacío).

- *Kung* (agujero y oquedad): <<La capacidad de la Virtud de la Oquedad proviene del *Tao*>> (c. 21a). <<El *Espíritu Abismal* no muere. Es la *Hembra misteriosa*>> (c.6 a,b).

Platón terminaba también su "Timeo" presentando al mundo de esta manera:

"Declaramos haber llegado al término de nuestro discurso sobre el Mundo y los seres vivos y mortales que incluye y de los que está lleno. Viviente visible que envuelve todos los vivientes visibles. Dios sensible formado a la semejanza de Dios inteligible; muy grande, muy bueno, muy hermoso y muy perfecto ha nacido el mundo; es el Cielo sólo y único de su raza".<sup>95</sup>

Y en "Parménides", al igual que el taoísta Chung Tzu, da a las formas un origen celeste. Platón dice que <<estas formas están permanentemente en la realidad a título de paradigmas y las cosas que se les parezcan serán sus copias y esta participación de las formas por las cosas consistirá sólo en esto: que ellas sean sus imágenes>>. <sup>96</sup>

Y tanto en el capítulo 14 como en el 21, Lao Tse dice del *Tao* que es luz y oscuridad. <<En su oscuridad es luz porque tiene Forma (*hsiang*), y en su luminosidad es oscuridad porque tiene seres (*Wu*)>>. (c. 21b). Es Forma, pero sin forma, según el capítulo 14. El no tiene forma, pero es el que da la forma a todas las cosas. Es la inmensa abarcabilidad, en definitiva.

Lao Tse concibe a Dios como la Unidad o el Todo; es decir a quien contiene dentro de sí, tanto la materia caótica oscura y disgregada, como las <<formas>> que son su porción más pura y selecta: *ching* (c. 21b). Y clasifica las formas en *hsiang*, luminosas o de seres y en *wu*, opacas y oscuras, lo cual tiene coincidencias con la especificación que hiciera Demócrito y Aristóteles. El primero las llama elementos y el segundo se refiere a ellas como materia. Para Lao Tse, <<*wu*>> es ser cosa. Así, el *Tao* da vida, el *Te* (Virtud) los cría, el *Wu* (realidad concreta) les configura y el *Shib* (fuerzas actuantes) los acaba de hacer, pues es una esencia divina que produce los seres, pero permanece inalterable en su quietud eterna. <<El *Tao* engendra al Uno, el Uno engendra al Dos; el Dos engendra al Tres, y el Tres engendra los diez mil seres. Los diez mil seres llevan a sus espaldas el *Yin* (oscuridad) y en sus brazos al *Yang* (luz), y el vapor de la oquedad queda armonizado>><sup>97</sup>.

Resumiendo, el *Tao* es el que produce el "Uno", que es la "Virtud" inmanente y operante en el cosmos. Esto trasciende en Cielo y Tierra y tiene la idoneidad para producir a los seres, los cuales están implícitos en este origen dual porque están compuestos de oscuridad (*Yin*) y luz (*Yang*); es decir, de los dos elementos que conforman la armonía del *Tao*.

En la época de los Reinos Combatientes (ss.IV, III a.n.e.) y de las Cien Escuelas, la Teoría del *Yin-Yang* se relacionaba con la de los <<Cinco Elementos>>; es decir, con la tierra, la madera, el metal, el fuego, el agua, los cuales se asocian a las cinco direcciones, -norte, sur, este, oeste y centro-. También guardan relación con los cinco colores primarios, -blanco, negro, azul, verde,

rojo y amarillo-; con los cinco animales sagrados, -tortuga, dragón, pájaro rojo, tigre y hombre-. y por último, las cuatro estaciones se asignan a cuatro elementos, excluyendo a la tierra, que representa a todas las estaciones. Tsou Yen fue uno de los principales creyentes en este paralelismo.

#### 3.2.4. EL BUDDHISMO.

Los chinos designan el Buddhismo con las palabras *Che kiao*. La palabra *Che* es una abreviatura de *Che-kia-muni*, forma china de Sakiamuni, uno de los nombres de Buddha.<sup>98</sup> *Kiao* significa religión, culto, como ya se ha indicado en páginas anteriores.

El Buddhismo tiene su origen en la India, donde el *Mahâyâna*<sup>99</sup> es esencialmente la religión del *Bodhisattva*,<sup>100</sup> y la vida bodhisattvica de devoción (*bodhisattvacaryâ*) es el ideal de la vida *Ch'an*<sup>101</sup> o *Zen*.

La religión del *Bodhisattva* llegó a China a través de la Ruta de la Seda, en tiempos de la dinastía *Han*, y fue asimilada por el pueblo pasando a convertirse en lo que ahora se conoce como Buddhismo *Chan* (o *Zen* en Japón), pero dejando atrás los ropajes hindúes y reemplazando las intuiciones de gran altura metafísica por las aplicaciones o aconteceres prácticos de la vida diaria.

Daisetz Teitaro Suzuki, gran investigador del Buddhismo, escribía textualmente:

"Y con todo no había vulgaridad, ni filisteísmo. Por el contrario, dondequiera se desplace el espíritu del Zen, todo lo que entra en contacto con éste adquiere

algo de su misterio... En cualquier caso, no podemos negar el hecho que dondequiera haya vida Zen genuina tiene lugar una transmutación de valores y se empieza a vivir en un reino inasequible para los sentidos y la lógica que se basa en éstos".<sup>102</sup>

En la India hubo grandes *sutras*<sup>103</sup> mahayánicos tales como el *Avatamsaka*<sup>104</sup> (o *Gandarvyúha*), el *Prajñá-páramitá*,<sup>105</sup> y el *Saddharmapundarika*,<sup>106</sup> y grandes Bodhisattvas tales como *Mañjusrí*, *Samantabhadra*, *Maitreya* y *Avalokiteshvara*, que describieron esta vida bodhisáttvica de devoción con gran riqueza de intuiciones filosóficas y una imaginación desbordante. Esto dio como resultado una intuición espiritual que penetra todos los misterios del ser, un sentimiento amoroso despertado desde las honduras del alma, un gran plan de salvación universal y el inextinguible recurso de energía y <<medio>> (*upáya*)<sup>107</sup> que es el que debe utilizar para llevar a cabo el plan. Todos ellos conforman el conjunto de elementos fundamentales de la consciencia mahayánica.

El antiguo Buddhismo sólo conocía un pequeño número de *Buddhas*, pues profesaba la idea que uno solo de entre ellos aparecía en cada período de la evolución del mundo. Por el contrario, según la enseñanza del <<mahayána>> existen tantos *Buddhas* como granos de arena hay en el lecho del Ganges. Bajo el capricho de una imaginación rica en hallazgos mitológicos, se crea entonces una masa de figuras tales como *Amitábha*, el *Buddha* de la Luz Infinita o del infinito esplendor luminoso; *Vairocana*, semejante al sol,<sup>108</sup> etc.; ellos diluyen bien pronto la imagen del *Buddha* histórico, *Sakyamuni*, que ahora aparece en segundo término. Los *Buddhas* del <<gran vehículo>> se distinguen muy especialmente de los del *hinayána*, ante todo por una razón esencial: su actividad en provecho del mundo no

termina de manera definitiva más que cuando arriban al supremo nirvana; es decir en el *apratishthita* o lo <<sin silencio>>. Jorge Luis Borges escribía que <<quizás el enigma del Nirvana sea idéntico al enigma del sueño>>; que <<en las Upanishadas se lee que los hombres en el sueño profundo son el universo>><sup>109</sup>.

Según el principio teórico que aloja esta nueva representación se muestra una construcción metafísica muy personal. Según H. von Glasenapp:

"Todo buda aparece simultáneamente en tres cuerpos (*kāya*)". -Y dice-: "Entendido: tres maneras de ser. En la tierra circula con un cuerpo material aparente (*nirmana-kāya*), como un hombre para quien la vida no posee más que una limitada duración. Por otra parte, se halla provisto de un cuerpo supraterestre (*sambho-gakāya*), para ejercer su actividad en un mundo celeste, cuyo origen se debe a sus buenas obras: allí se encuentra rodeado por seres superiores a los de aquí abajo. Por último, su cuerpo cósmico (*dharmakāya*) le permite no albergar más que la esencia misma de cuanto constituye el estado de buda, y, en consecuencia, de ser uno con todos los budas e identificarse con la realidad suprema, situada en la base de toda existencia."<sup>110</sup>

Hay que decir también que años atrás, la religión extranjera de Buddha se había establecido igualmente en suelo chino, produciendo dos fenómenos completamente distintos: el primero relacionado con la creencia taoísta popular, donde se pasaron aspectos del sistema budhista al chino. Y el segundo relacionado con la secta budhista del Extremo Oriente denominada *Ch'an*, *Ch'an-an* o *Chan*, a la que se ha hecho referencia anteriormente, en la que el pensamiento y sentimiento taoístas se tradujeron a los términos budhistas importados. Pero antes de pasar a especificar lo que es



la esencia del Buddhismo, cabe realizar una aproximación a los orígenes de esta creencia en China.

#### 3.2.4.1. ORIGENES.

El inicio de esta interesante doctrina en China se atribuye a la visita que realizó al país cierto monje considerado el vigésimo octavo patriarca de la orden buddhista ortodoxa,<sup>111</sup> según la lista de los veintiocho patriarcas que se muestra a continuación:<sup>112</sup>

P A T R I A R C A S :
-----------------------

- |                         |
|-------------------------|
| 1.- Gautama Shakyamuni. |
| 2.- Mahakashyapa.       |
| 3.- Ananda.             |
| 4.- Sanavasa.           |
| 5.- Upagupta.           |
| 6.- Dhritaka.           |
| 7.- Micchaka.           |
| 8.- Buddhanandi.        |
| 9.- Buddhamitra.        |
| 10.- Bhikshu Parshya.   |
| 11.- Punyayasas.        |
| 12.- Ashvaghosha.       |
| 13.- Bhikshu Kapimala.  |
| 14.- Nâgârjuna.         |
| 15.- Kanadeva.          |
| 16.- Arya Rahulata.     |
| 17.- Samghanandi.       |
| 18.- Samghayasas.       |
| 19.- Kumarata.          |
| 20.- Jayata.            |
| 21.- Vasubandhu.        |
| 22.- Manura.            |
| 23.- Haklenayasas.      |
| 24.- Bikshu Simha.      |
| 25.- Vasasita.          |
| 26.- Punyamitra.        |
| 27.- Prajnatarā.        |
| 28.- Bodhidharma.       |

La leyenda refiere que cuando Bodhidharma,<sup>113</sup> hijo de un rey, llegó en el año 526 de n.e.<sup>114</sup> a China, fue invitado por el emperador Wu de la dinastía Liang a una audiencia en Nanking. Era un misionero *buddhista* chino y Príncipe de la región de Madrás, iniciado en el *Buddhismo Panyatara*.

Se instaló en el templo de Shao-lin, donde permaneció completamente inmóvil, con la mirada fija en una pared, durante nueve años, fundando posteriormente un monasterio en Lo-yang. Se le ha considerado el verdadero fundador de la escuela de *Buddhismo Chan* (Escuela de Meditación) o *Hintsong* (Escuela de la Espiritualidad).

En la siguiente página se muestra una imagen de Bodhidharma, realizada en porcelana esmaltada en Blanco de China, que data de finales de la dinastía *Ming* (1368-1644):



5. Bodhidharma. Figura de porcelana 29,8 cm. Donación de Mrs. Winthrop W. Aldrich, Mrs. Arnold Whitridge y Mrs. Sheldon Whitehouse, 1963. (Metropolitan Museum of Art. Nueva York).

#### 3.2.4.2. ESENCIA.

Durante la dinastía Sung, el Buddhismo compartía su presencia con el Taoísmo popular, sirviendo a su manera a las necesidades perennes de la vida familiar y comunitaria, organizando ceremonias en los nacimientos, bodas y funerales; juegos simbólicos para marcar el paso y las cualidades de las estaciones, dando consuelo a los tristes y hastiados, objetivos míticos en el más allá a los que no tenían ninguno aquí, respuestas arcaicas e interrogantes elementales sobre los misterios del ser, aportando una literatura de prodigios y respaldo sobrenatural a la autoridad paterna y gubernamental.

En China la organización de estos servicios se remonta a la Edad de Bronce, y en este sentido puede decirse que representa en el mundo moderno - junto con la India- un pasado de cinco mil años.

Actualmente se cree que los términos *Shang Ti* (Señor Superior) y *Tien* (Cielo) proceden de los períodos de las dinastías *Shang* y *Chou*, respectivamente. *Shang Ti* sugiere una personalidad; el segundo, *Tien*, es impersonal. Ambos implican una voluntad superior que deviene en concordancia con el tipo de ciudad-estado de China, algunas veces denominada <<hierática>>, posibilitando una forma de orden cósmico estructurado matemáticamente. Hay que decir que la búsqueda del orden en China ha estado implícita en el discurrir del pensamiento y del proceder de sus gentes. Según esto, una idea de orden consiste en que el individuo (microcosmos), la sociedad (mesocosmos) y el universo (macrocosmos) forman una unidad indisoluble y que el bienestar de todos

depende de la armonía existente entre las tres partes del cosmos.

Como en la India, en China no existe la noción de una creación absoluta del mundo. No obstante, a diferencia de la India, donde se pone el acento en el motivo disolución-recreación o renacimiento, en China predomina el aspecto presente del mundo. Y en lugar de un tránsito por varias etapas diferentes, China presenta en el "Libro de los Cambios" una guía a los matices del momento presente. Otra diferencia con la India está en que, mientras en ésta el sistema de castas plasma socialmente el orden cósmico, en China predomina la pertenencia a la familia y a su extensión de parientes próximos, donde el sentimiento central de tal sistema se torna en la piedad filial y no en la devoción a un Dios.

A todo esto hay que añadir que la doctrina budhista decayó ligeramente en influencia a lo largo de la dinastía *Tang*, para dar paso a un nuevo orden en el pensamiento. Con la caída de sus monarcas, los cuales se consideraban descendientes del sabio mítico Lao Tse, y después de cinco décadas de guerra feudales (las llamadas Cinco Dinastías), se impuso la dinastía *Sung* (960-1279), considerada políticamente débil, pero fructífera culturalmente, cuyo fundador impulsó la primera impresión de los textos budhistas chinos y su segundo monarca construyó una gran *stûpa*<sup>115</sup> budhista en la capital. El *Buddhismo Chan*, que al menos en la doctrina inspirada por Hui Neng se había apartado del ideal monástico, fue la principal influencia budhista entre los intelectuales y surgió el neoconfucianismo como una síntesis de los vocabularios budhista, taoísta y confucionista.

#### 3.2.4.3. LOS SIGNOS EN LA PINTURA.

La finalidad concreta del Buddhismo es enseñar a los hombres a alcanzar la condición de Buddha y un aspecto importante a destacar es que el mundo interior del budhista es con frecuencia representado **objetivamente**. La naturaleza tiene la capacidad de crear sus **propias imágenes**, sin referencia directa de las personas, expresándose por medio de montañas, rocas, ríos, troncos, pájaros, o de esas mismas personas, quienes llegan a adquirir una situación anímica.

El artista *Chan* es capaz de **atrapar** esto, incluso el espíritu de la naturaleza que se mueve a través de todo ello. Pero debe estar preparado, perderse en la naturaleza o convertirse en <<voluntarísimo instrumento en sus manos>>. Esta fidelidad con la **naturaleza**, en comunión con el **espíritu**, podrían hacer parecer al espectador que sus pinturas no tuvieran nada que ver con las denominadas realidades que hacen referencia a los sentidos, ya que estos paisajes evitan el color y la perspectiva, pero hay que tener en cuenta que es una pintura que va más allá de reflejar la mera anécdota, pues en ellas está contenida la esencia de cierto espíritu que se percibe sobre las montañas, valles, cascadas y cualquier otro objeto o persona que allí estén inmersos.

En realidad, los artistas hacen constantes referencias a la naturaleza a lo largo de la historia del Buddhismo *Chan* o *Zen*. Para un budhista o taoísta es amiga y no enemiga; sólo hay que saber entenderla. Por lo tanto, el artista conoce la naturaleza mejor cuando está en un estado de inconsciencia (*mu-shin*, *wu-shin*, o *accitta*); es

decir, que se ha creado esa <<situación>> especial previa, de la que forma parte la meditación, pero no aislada, sino en perfecto diálogo interno y externo con ese universo que es la naturaleza.

Por último, hay que señalar que cuando los Bodhisattvas están en el reino de su *Sambhogakāya*,<sup>116</sup> de su **Cuerpo de Autodisfrute**, están ataviados con lo que puede llamarse su ropa ceremonial, plenamente decorada y en postura formal. En los *Mandalas Shingon*<sup>117</sup> están representados así todos los Buddhas y Bodhisattvas, y esto tiene lugar hasta cierto punto también en los cuadros de la Tierra Pura. Cuando el ideal bodhisattvico se aproxima más a la vida humana, es decir, cuando llega a verse en su *Nirmānakāya*, en su **Cuerpo de Transformación**, contraído a su servicio real en pro de los seres sensibles, su actitud trascendental, tan rígida e inabordable, se suaviza gradualmente, como por así decirlo, y atraviesa un proceso de transformación "secularizante". Es decir, el Bodhisattva asume una postura más cómoda y aparece con un ropaje simple y flojo, despojado de todos los efectos ornamentales. No ha de ser entronizado en un santuario como objeto de adoración, sino que se le hace vivir entre nosotros como uno de nuestra clase.

Y es que, según Daisetz Teitaro Suzuki, <<la Naturaleza Bodhisattvica (*budhattá*) está en todo ser sensible. Sólo al verla se reconoce al Bodhisattva en una de sus transformaciones. Cuando un *Mañjusri* (*Monju*) o un *Samatabhadra* (*Fugen*) o un *Avalokiteshvara* (*Kwannon*) es traído así a nuestro nivel social, le encontramos todos los días y en todo lugar en nuestra marcha existencial cotidiana. Lo mínimo que hagamos, el acto más insignificante que cumplamos, es el *vikurvita* del Bodhisattva, su

lalita, y todos los prodigios logrados por los mahayanistas hindúes y registrados tan grandemente en sus diversos sútras fueron también cumplidos por Hui-nêng y Hung-jên, Han-shan y Shi-tê; y más que eso, por Juan, por Pedro y por Pablo...>>.118

Algunos de los pensadores budhistas más destacados en China fueron Hiuan Tsang (596-664), originario de Honan y uno de los más brillantes traductores de obras hindúes, que completaba con algunos análisis y comentarios según su propia interpretación; y Houei Neng (638-713), que transmitió la doctrina de la Escuela Chan, fundada en China en el siglo VI por Bodhidharma, profundizando ampliamente en sus teorías.

#### 3.2.4.4. EL VEHICULO DEL DIAMANTE.

Con el nombre de vajrayana se conoce una forma de Buddhismo surgido en la India hacia el siglo VI de nuestra era. Se considera tiene infiltraciones del tantricismo y saktismo, y también es reconocido como *Mantrayana*, o literalmente Vehículo Diamantino, Adamantino o de Diamante.

Nacido en el mismo seno del Buddhismo, se constituyó como una doctrina oculta que buscaba la llave del mundo trascendente por medio del uso de sílabas y aforismos mágicos, así como también practicando ritos consagrados y cultos de misterio, ocupando una tercera fase, netamente diferenciada, al lado de las otras dos formas, más antiguas, conocidas respectivamente bajo los nombres de <<pequeño>> y <<gran>> vehículo.

A través de los misioneros que ejercían su actividad en China y el Tibet se tuvieron noticias



de la doctrina y los ritos del <<vajrayâna>>, aunque, por el contrario, según explica H. von Gassnap, <<ninguno de los viajeros que habían recorrido con anterioridad la India, dijeron al respecto ni una palabra, y esto no debe maravillar, puesto que, en su tiempo, el vajrayâna había dejado de florecer. Es necesario arribar a principios del siglo XIX para encontrar, en el Nepal, en la India, más acá del Ganges, en Java, auténticos monumentos del Buddhismo «mágico». Solamente entonces se vislumbró la posibilidad de advertir las conexiones históricas que presentaban entre sí los distintos modos de expresión establecidos en el seno de una creencia que se había difundido, en una marcha dotada de un empuje verdaderamente triunfal, a través de todo el Asia Oriental, desde Siberia a Indonesia>>.119

#### 3.2.4.4.1. SU NATURALEZA.

Según los textos más antiguos, Gautama-Buddha (560-480 a.n.e.) proclamaba una doctrina de salvación, destinada a conducir al individuo por la senda del perfeccionamiento moral, hasta liberarlo de la sucesión indefinida de renacimientos, a formas de existencia siempre inéditas, cuyo origen se pierde en la noche de los tiempos.

La idea de la vida después de la muerte estaba presente en la voluntad del hombre; de ahí las ceremonias puramente externas que los *brahmanes* preconizan, como sacrificios, abluciones en las aguas del Ganges, etc. Los dioses se encuentran sometidos a la ley de la retribución de toda conducta (*karma*),<sup>120</sup> y además, cuando se agotan las repercusiones de

su *karma* benéfico, pueden volver a nacer en la tierra.

Para llegar a la perfección hay que realizar un esfuerzo personal; así se libera el sufrimiento inherente a las vicisitudes del mundo (*samsāra*).<sup>121</sup> En el discurrir de las diversas existencias es como el creyente se transforma, al final, en un monje piadoso que renuncia al mundo. Así, con una línea de vida en la que predomina la conducta ascética y espiritual, está en disposición de adquirir la santidad de un <<arhat>>:<sup>122</sup>

"Al margen de la antigua tendencia que caracterizaba al budismo, he aquí que, en los comienzos de nuestra era, apareció otra tendencia que tenía por meta hacer de la doctrina del sabio Sakya no sólo una salvación, sino un movimiento dotado de una capacidad sin límites en el plano de la creencia; en efecto, la misma procuró aplicarse, en lo sucesivo, a satisfacer todas las necesidades que la enseñanza anterior no había insertado en sus dominios. Esta renovada inspiración quería construir una "*mahā-yāna*", un gran camino, un "gran vehículo", capaz de conducir a la redención; ensanchaba y multiplicaba los hitos a alcanzar; por comparación, se la denominó en lo sucesivo, por condescendencia hacia la antigua doctrina: "pequeño vehículo" (*hīna-yāna*). La del gran vehículo, expuesta en los nuevos sutras (textos de enseñanza), que guardan, se dice, las instrucciones de Buda, hasta entonces conservadas secretas, expresa una ética universal, activista. El fiel no sólo se entrega a la suprema ambición de llegar al estado de <<arhat>>, liberado y separado del mundo, sino que, además, trata de convertirse en un <<*bodhisattva*>>, es decir, en un mensajero que busca la salvación, esforzándose con asiduidad en alcanzar la iluminación y la condición de un buda. Purificándose de existencia en existencia, su actividad se consagra, sin la menor interrupción, al bien de todo lo

viviente. Cada individuo lleva en sí un germen, susceptible de hacer de él un buda; la única condición necesaria para llevar eso a cabo consiste en esforzarse en desarrollar el potencial de que se halla provisto. Si los bodhisattvas terrestres, que buscan la perfección, morosamente, sin lugar a dudas, pero con una perseverancia tenaz, no alcanzan más que en forma parcial la ideal capacidad de ayudar al prójimo, otros, por un progreso siempre gradual, llegan, por el contrario, tan lejos en la senda de la perfección moral que, del seno de los mundos celestes, pueden asistir a las fuerzas milagrosas que los invocan".<sup>123</sup>

Estas especulaciones no pueden, pues, hallarse más estrechamente ligadas a las ideas de la unidad total, que se congregan en el *mahâyâna* con un poderío siempre creciente.

Se ha escrito que el antiguo Buddhismo había sido pluralista y explicaba la existencia del mundo y de la salvación como productos de la acción simultánea y regular de los *dharma*s, es decir, de los más diversos factores de la naturaleza, concebidos todos objetivamente, y en los cuales obran elementos, formas, sonidos, y más aun, la capacidad de ver, de pensar, la ignorancia, la fe, el devenir, y una infinidad de estados y fenómenos tan variados como numerosos. Según esto, la cooperación de los *dharma*s es la que produce individuos aparentes; fuera de los *dharma*s no existe nada, ni materia primordial, imperecedera, ni almas inmortales. En el siglo II la <<doctrina moderada>> de Nâgârjuna<sup>124</sup> se preguntaba: ¿las realidades últimas pueden encontrarse bajo la dependencia de *dharma*s procedentes los unos de los otros y que desaparecen de continuo?, pero se llegó a la conclusión de que no, que los *dharma*s tienen sólo una realidad condicional y, en consecuencia, aparente. A este respecto, Glasenapp argumentaba

que somos incapaces de salir del <<vacío>> (*shūnyatā*), de todo aquello advertido por nuestra experiencia. Por tanto, el <<vacío>> (*shūnya*) es la noción última, puramente negativa, hacia la cual converge nuestro pensamiento: el vacío es, igualmente, nirvana y *samsāra*; no se lo puede representar por medio de especulaciones lógicas o tonológicas.<sup>125</sup>

### 3.3. LENGUA, ESCRITURA, CALIGRAFIA.

Lengua, escritura y caligrafía son tres denominadores comunes en la configuración y representación del signo en el idioma chino, uno de los más antiguos del mundo en cuanto a escritura.

#### 3.3.1. LENGUA.

En la lengua china uno de los primeros aspectos que llaman la atención en su vocabulario es la abundancia del **carácter descriptivo**. Por medio de los textos antiguos se puede comprobar que éste es uno de los rasgos más importantes que identifican la expresión de las consecuciones más esenciales en la lengua y la escritura. Un ejemplo de ello es el Libro de Versos *Che-king*, en el que todas o casi todas las tres mil y pico palabras tienen un valor de evocación concreta. Si se toman como ejemplo los conceptos <<montaña>> y <<agua>>, se tiene que:

"... un buen número de ellas designan aspectos particulares de la montaña (*ki*, montaña pelada; *kang*, montaña picuda; *tsu*, alta montaña; *fu*, elevación de pendiente

escarpada) o del agua (*chen*, agua profunda; *fen*, agua hirviendo; *tchuo*, agua sucia). Se podría ampliar la experiencia a otras categorías de términos y comprobar que el chino, con una sola palabra, presenta una imagen, mientras que el francés necesitaría, para dar su equivalencia, un sustantivo y un epíteto".<sup>127</sup>

Otras lenguas precisarían de mayor información para conformar el significado de una palabra. Por ejemplo, nuestra lengua disocia el objeto, en tanto que término general, de las propiedades que lo determinan y en francés se necesitaría un sustantivo y un epíteto para lograr una expresión correcta; pero la palabra china reúne y confunde en una sola de ellas sustancia y aspecto. Brice Parrain indicaba, a este respecto, lo siguiente:

"Tiene menos interés en clasificar que en describir, y anota mediante una expresión global un dato complejo y particularizado. Su monosilabismo afecta, además, a las palabras chinas con una inmovilidad fonética que las hace inadecuadas para los desarrollos morfológicos y las mantiene prisioneras del conjunto concreto al que tienen por misión designar. Es sabido, también, que en China cada palabra -cuando se escribe- está representada por un signo, y que existen en la lengua china tantos caracteres de escritura como palabras".<sup>128</sup>

### 3.3.2. ESCRITURA.

El papel de la escritura ha sido y continúa siendo primordial en China. De ahí que las primeras manipulaciones escritas, esas incipientes ideografías

de la antigüedad, fueran las que dieron lugar a posteriores vías del pensamiento.

Esta escritura nació, en primer lugar, de la práctica adivinatoria, desarrollada ampliamente entre la dinastía *Sang* (siglos XVI al XI a.n.e.) y la dinastía *Chou* del Oeste (siglo XI al año 770 a.n.e.). Las fases por las que atravesó en esa antigüedad fueron: proto-osteomancia y osteomancia, adivinación sobre conchas de tortuga, adivinación con varillas de aquilea para hacer cálculos mediante utilización de números simbólicos. De ahí se pasaría a las incisiones en campanas y bronce, a la *Xiaozhuan* o escritura de pequeño sello, que se corresponde con los años de la dinastía *Han*, entre el 206 a.n.e. y el 250 actual, donde ya enlazaría con un estudio de caligráfico que se iría desarrollando paulatinamente desde la *Lishu* a la *Caoshu*, *Xingshu*, *Kaishu*, de tipo oficial, que goza de mayor presencia en China; y *Jiantizi* o de caracteres simplificados.

China concibe la escritura con valores diferentes a los de otras culturas. Stela Ocampo ya puso de manifiesto que sólo el Egipto faraónico, los Mayas y Aztecas o el Islam coincidían en utilizarla como imagen. Decía:

"Efectivamente, egipcios, chinos y precolombinos poseen, con variantes propias, un sistema ideográfico".<sup>129</sup>

La escritura china, en su forma más antigua, se escribía a semejanza de un dibujo; es decir, que las formas de las cosas se interpretaban mediante trazos y si se examina el trazado de muchos de los caracteres antiguos se puede asegurar que una gran mayoría de

ellos son imágenes o representaciones simbólicas. Por ejemplo: el carácter utilizado para <<fuego>> lo componen cuatro llamas danzantes; el carácter <<sol>> es un disco punteado; el de <<luna>> evoca al astro cuando declina; el pez, el pájaro, el elefante, etc. son dibujos estilizados.

En cuanto a los caracteres dedicados a precisar una actitud, un estado o un movimiento, éstos incorporan varias imágenes para lograr una representación sintética, pero que reproduce ciertamente la realidad. De este modo, la traducción de la imagen visual de <<el vuelo>> se lleva a cabo mediante la representación de un ganso salvaje captado en pleno impulso; <<la claridad>> está manifestada por el agrupamiento del sol y la luna, puestos en el interior de un signo único. Y <<la sombra>> es el sol dibujado algo por debajo de la línea del horizonte. En cuanto a la noción de frío, éste tiene como símbolo a un pobre cobijado en una casa cuyas aberturas están tapadas con paja. Es importante destacar que este signo gráfico está comunicando, al lector o espectador, el interés de mostrar un rasgo de las costumbres en China, ya que en el cuarto mes, entrado el invierno, los animales hibernantes se encierran en sus guaridas y los hombres se quedan en sus casas tapando las aberturas para guarecerse bien del frío.

Y es que, de acuerdo con lo expuesto por Parrain, el testimonio de la escritura acude a confirmar el del vocabulario, pues uno y otro ponen de manifiesto el papel de las nociones concretas en el trabajo del pensamiento. Si inicialmente se encuentran las imágenes, no las ideas, los términos generales nacen de la comparación que la experiencia establece entre dos o más imágenes, y no existe idea, por desnuda que sea, que no permanezca ligada a una visión concreta y que no deba su sentido profundo a un conjunto de recuerdos

conservados en la memoria colectiva.<sup>130</sup> Y es evidente que lo que se refleja en el papel parece ejercer una cierta catarsis frente a los miedos ocultos del ser humano.

### 3.3.3. CALIGRAFIA.

El diccionario occidental define la caligrafía como: <<1.- Arte de escribir con bella letra y correctamente formada, según diferentes estilos. 2.- Conjunto de rasgos que caracterizan la escritura de una persona, un documento, etc.>>.<sup>131</sup> La definición que hace Zhang Zhong-yu de la caligrafía china es algo más amplia. Dice de ella lo siguiente:

"La caligrafía es un arte tradicional que consiste en escribir bellamente los caracteres chinos manejando como es debido el pincel y haciendo los trazos según un orden establecido y en una armoniosa disposición".<sup>132</sup>

El origen del estudio de esta escritura a mano se remonta a los últimos tiempos de la dinastía Han (206 a.n.e.- 220 de n.e.) transmitiéndose de maestro a discípulo dentro de la familia Wang. Y no es hasta la dinastía Sui (581-618) cuando esta técnica trasciende el ámbito familiar para darse a conocer más tarde, con la obra "Elogio de los ocho trazos" escrita por Yan Zhen-ying (709-785).

En China lo hermoso, lo bello, para que alcance un estado de perfección, de sublimación, ha de tener atributos externos e internos, pues para alcanzar la perfección técnica de la escritura a mano, ya sea con estilográfica, pincel o cualquier otro utensilio, hay que tener en cuenta algunos aspectos: seguir la



experiencia alcanzada por quiénes han llegado a la maestría de este arte y dedicar el tiempo suficiente para familiarizarse con papel, tinta, pincel y aquellos utensilios y materiales de que cada artista se sirva. Este es el camino es por el que se puede llegar a una perfección técnica de este arte tan singular. Y es importante tener en cuenta que <<El arte de escribir a mano requiere que la tilde sea elegante, los trazos sean bien proporcionados y de posición conveniente y justa, y las barras y las rayas se coloquen en coordinación, de suerte que un carácter escrito tenga ritmo y armonía. Todo lo mencionado tiene mucha relación con la arquitectura, la danza y la artesanía>>.133 Esta es también la opinión de Zhang Zhong-yu que, en un artículo publicado en 1989, explicaba la conveniencia de adquirir conocimientos en diversas áreas, diciendo:

"Cuando era pequeño, yo tenía muchas aficiones: el basketball, el pingpong, la barra fija, el arte marcial, el violín, etc. Hoy en día, al profundizar mi estudio acerca de la caligrafía y la pintura, me esfuerzo por adquirir conocimientos de diversos campos".134

Una buena formación del individuo es esencial en la práctica de la caligrafía. Pero hay otro factor, más arduo y sutil, que además implica un elevado compromiso personal, pues hay que saber introducirse en la comunicación del **yo individual** para poder plasmar aquella expresión del arte que se desea exteriorizar mediante la representación con el pincel y la tinta. Este aspecto va unido a unos valores internos, intransferibles, que guardan una íntima relación con la **realidad universal** que trasciende al individuo, valiéndose de él para pasar de la esencia de la forma a una interpretación más personalizada.

### 3.3.3.1. LOS CARACTERES CHINOS.

Los caracteres chinos son los signos escritos de la nacionalidad *Han* de China. El diccionario *Kang Xi*, famosa obra lexicológica china, contiene aproximadamente 47.000 vocablos, de los cuales se emplean unos 8.000, siendo alrededor de 3.000 los más usados.<sup>135</sup>

Estos caracteres han sido utilizados en más de una dimensión, pues se han valido de ellos para alcanzar una técnica humanamente perfecta y además han sobrepasado lo humano dejando que el carácter se transfigure a través del usuario, dando paso a una realidad superior, haciendo así de la caligrafía un Arte con mayúsculas.

José M. Bardavío, refiriéndose a la escritura china, decía que <<la escritura emerge de las propias formas naturales y que los grafemas occidentales padecen una larga paralización a causa del procedimiento de impresión que redujo en el Renacimiento la magnífica página del manuscrito medieval a un férreo e insípido enclaustramiento de las letras. Pero además Pound, E. E. Cummings, Joyce, Queneau, Mondrian, etc., llevaron el fenómeno de la comunicación hacia estructuras supranacionales. El lenguaje ha emprendido una aventura universal. Se trata de «transmitir», no de «traducir»>>.<sup>136</sup>

En realidad el carácter se manifiesta en el lenguaje a través de un golpe de voz monosilábico, regulado por un tono. A tratar de explicar estos aspectos de la lengua está dedicado el punto que viene a continuación, comenzando por mostrar los detalles de su formación y evolución.

### 3.3.3.1.1. FORMACION Y EVOLUCION.

Los caracteres chinos constituyen uno de los sistemas más antiguos del mundo. Algunos científicos y tratadistas consideran que cuentan con una historia de alrededor de seis mil años, aunque hay que recordar que <<los hallazgos más antiguos conocidos de caracteres chinos se remontan a la época de la dinastía Shang, entre los siglos XVIII a XII a.n.e.>>.137

Existe una creencia popular según la cual, en la más lejana antigüedad, Cang Jie, funcionario de Huang Ti, Soberano Amarillo, ideó los caracteres-pictogramas inspirados en huellas de aves y otros animales. Pero en realidad muchos autores están de acuerdo en admitir que los caracteres chinos son creación colectiva de los Han, que han desarrollado un proceso evolutivo amplio. Desde los *jiaguwen* y los *jinwen*, con el estilo Gran Sello (*ta chūan*) de la dinastía Zhou, (correspondientes a los siglos XII al III a.n.e.), pasaron al *xiaozhuan*, *zhuanshu*, *lishu*, y de éstos al *kaishu*, *xingshu* y *caoshu*.

























En lo referente a la forma y estilo, los trazos vienen reemplazando a dibujos y los símbolos a pictogramas, así como lo sobrio a lo complicado. Hay que tener en cuenta que los caracteres chinos comienzan como primitivos pictogramas, diagramas representando cosas. Y es a partir de estos pictogramas de objetos naturales como la luna, el sol, las montañas,

los animales, constelaciones, vegetación y ríos y todo aquello relacionado con el cuerpo humano, los utensilios y la morada del hombre, de donde se fueron desarrollando otra clase de caracteres: los ideogramas. Los primeros pictogramas fueron signos concretos, mientras que los ideogramas eran simbólicos, pudiendo manifestar un número, una posición relativa u otro tipo de relaciones. De la combinación de lo concreto y lo simbólico fueron desarrollándose todas las demás gamas de caracteres.

He aquí un resumen gráfico de cuatro caracteres chinos:

- |     |   |                  |
|-----|---|------------------|
| 1.- | 日 | (rì = sol).      |
| 2.- | 月 | (yuè = luna).    |
| 3.- | 車 | (chē = carreta). |
| 4.- | 馬 | (mǎ = caballo).  |

Para comprender mejor el proceso de la evolución, se acompaña una muestra del desarrollo que sufrieron estos cuatro caracteres:<sup>138</sup>

SOL						
LUNA						
CARRETA						
CABALLO						

### 3.3.3.1.1.1. CARACTERES JIAGUWEN.

La escritura realizada con caracteres *jiaguwen* está considerada como una de las más antiguas del mundo. Se corresponde con el período postrero de la dinastía *Shang* (1600-1100 a.n.e.) y fueron realizados sobre conchas de tortugas o huesos de animales.<sup>139</sup> Aunque por la historia tradicional se sabía de su existencia, no se conocieron hasta época reciente, ya que:

"Vestigios de esta escritura fueron desenterrados primero en las ruinas de Yin, capital de la dinastía Shang, (situada en Anyang, provincia de Henan). Se descubrieron por primera vez en 1899 y después en 1928, se realizaron muchas excavaciones, que dieron como resultado enorme cantidad de caparazones y huesos con tal escritura".<sup>140</sup>

También se exhumaron en la provincia de *Shaanxi* algunas procedentes de la dinastía *Zhou* del Oeste (1066-771 a.n.e.). El conjunto de escrituras encontradas sobre estos caparazones llevaban grabados oráculos y registros de adivinaciones sobre la suerte. En general, se componía de cuatro clases de signos que, como se ha indicado anteriormente, se consideran la base de formación de los caracteres chinos ulteriores:

- pictogramas,
- ideogramas sencillos,
- ideogramas completos
- y compuestos fonéticos.

Según datos aportados por la Revista "China hoy",<sup>141</sup> en 1990 se habían descifrado cerca de 1700 caracteres correspondientes a los vocablos existentes en la dinastía *Shang*, de entre las 4.500 inscripciones encontradas en *Yin*.

### 3.3.3.1.1.2. CARACTERES JINWEN.

Con el nombre de *jinwen* se conocen las inscripciones hechas en campanas y vasijas de trípode que se fueron encontrando en los

bronces rituales de las dinastías *Shang* y *Zhou* (770 - 221 a.n.e.); estos se solían referir a aspectos de propiedades o dedicatorias, hallándose hasta más de 40 caracteres grabados. Constituyen las primeras manifestaciones gráficas que se pueden utilizar como fuentes documentales en la historia de las Bellas Artes de China.

### 3.3.3.1.1.3. CARACTERES *XIAOZHUAN*.

Los caracteres *xiaozhuan*, también conocidos como Pequeños sellos, se llevaron a cabo durante la dinastía *Han*.

En el 213 a.n.e., Shi Huang-di (221-207 a.n.e.), primer emperador de la dinastía *Qin*, ordenó la quema de libros y la estandarización de las formas de los caracteres en *xiaozhuan*, los cuales fueron desarrollados por la dinastía *Han* junto con el estilo literario. Este período *Han* es también importante porque fue cuando la escritura china se organizó según el sistema alternativo alfabético, que estaba basado en el sánscrito, el cual fue introducido en esa época por el Budhismo.

A este tipo de caracteres era a los que se refería Chai Yu-ling, textualmente, como los de escritura estética de la dinastía *Qin*:

"... *xiaozhuan* (escritura estética) de la dinastía *Qin* (221 - 207)".<sup>142</sup>

El *zhaozhuan* constituye un hito importante en la historia del desarrollo de los caracteres y la escritura china, por ser un puente entre los tipos de concha y de bronce y los *lishu* y *kaishu*.

#### 3.3.3.1.1.4. CARACTERES ZHUANSHU.

Cuando en algunas obras se encuentran textos que refieren a la escritura *zhuanshu* o estilo de grabado, hay que tener en cuenta que este tipo de caracteres fue desarrollado sobre la base de la escritura antigua, por lo que refieren a los *jiaguwen* y *jinwen* antes mencionados.

#### 3.3.2.1.1.6. CARACTERES LISHU.

En la época de la Primavera y el Otoño (770-476 a.n.e.) se produjo el tipo *lishu*, también llamado estilo escribanía, que se practicaría a lo largo de las dinastías *Qin* y *Han*; es decir, entre el 221 a.n.e. y el 220 de n.e., llegando a su madurez. Fue considerado un gran paso en la transición de la escritura china. Es la escritura oficial y burocrática.

#### 3.3.2.1.1.7. CARACTERES KAISHU.

La escritura con caracteres *kaishu*, *k'aishu* o *k'ai-shu* se inició en el siglo I



de n.e.,<sup>143</sup> en plena dinastía Han, estableciéndose profundamente alrededor del s. III y continuando su vigencia hasta el momento actual. Está considerada como el estilo *standard* de China. Se deriva de la conocida como *Lishu* (oficial y burocrática) y cada trazo debe distinguirse claramente de los demás y poseer <<rigor tensado>> o <<hueso>>. Es un tipo de caracteres tipo <<molde>>, normal, regular y cuadrado.

#### 3.3.2.1.1.8. CARACTERES XINGSHU.

Con el nombre de *xingshu* se conoce el tipo de escritura realizada con caracteres semi cursivos que se produjo en las dinastías Wei (220-265) y Jin (265-420). Está a medio camino entre el *kaishu* y el *caoshu*.

#### 3.3.2.1.1.9. CARACTERES CAOSHU.

Además de los estilos anteriores está el *caoshu*, una de las últimas adquisiciones del estilo chino. Se corresponde con la escritura cursiva utilizada para escribir a mano y es un procedimiento moderno en el tratamiento del texto, que antes de adquirir esta soltura pasó por etapas de discuso menos fluido o semi-cursivo.

La escritura realizada con estos caracteres *Caoshu* es conocida como escritura <<hierva>>, por su gran parecido con las briznas de césped, y está asociada con Wang Xi-zhi (s.IV de n.e.). Los trazos

podían unirse de forma entrelazada y las letras podían escribirse con un solo movimiento continuo del pincel, lo cual dificulta su lectura, aunque gana en belleza plástica.

#### 3.3.2.1.1.10. CARACTERES JIANTIZI.

Esta es la denominación que se da a los caracteres simplificados.

#### 3.3.2.1.1.11. CARACTERES O ESCRITURA DE WEN ZHENMING.

Dentro de la escritura cursiva destaca la correspondiente al calígrafo Wen Zhen-ming (1470-1559), a la cual se la ha denominado <<danza del pincel>>. Utilizada como medio de expresión artística, esta gran expresividad siempre ha resaltado por encima de la grafía del calígrafo y pintor Wen Zhen-ming.

En definitiva, y en relación con todos los tipos de caracteres que se han ido desarrollando, tomando como ejemplo los que representan a un <<pájaro de ala corta>> y a la cualidad de <<luminoso>>, Guo Xi-liang estableció una tabla para explicar los diferentes grafismos existentes en los seis tipos de caracteres más significativos.<sup>144</sup> Es la siguiente:

𠂔	𠂔	隹	隹	佳	𠂔
𠂔	𠂔	𠂔	明	明	𠂔
(𠂔)	(𠂔)	(𠂔)	(隹)	(𠂔)	(𠂔)
𠂔	𠂔	𠂔	𠂔	𠂔	𠂔

### 3.3.3.1.2. ALGUNAS CAUSAS QUE PARTICIPARON EN SU DESARROLLO.

A partir de la dinastía *Han*, un hecho que sirvió para desarrollar la escritura se debió a la introducción del sistema de exámenes para seleccionar a los funcionarios civiles. Esto, unido a la invención del papel en el siglo I de nuestra era, hizo que se rebajaran las dificultades para confeccionar libros, ya que antes los caracteres se grababan en tablillas de madera y bambú y se escribían a pincel sobre seda.

En la dinastía *Sui* se inventó la imprenta, la cual llegó a ser de tipos móviles durante la dinastía *Song* (960-1279), generalizándose el uso de la escritura china.

La escritura china fue el medio de expresión que utilizaron durante muchos siglos países como Corea, Japón y Vietnam. Influyó mucho sobre ellos, aunque llegaron a ajustarla hasta elaborar las suyas propias. En Japón el *hiragana* (forma cursiva de la escritura cursiva japonesa) debe su origen al *caoshu* (tipo cursivo chino), y el *katakana* (forma cuadrada de la escritura silábica japonesa) al *kaishu* (tipo regular chino). Y los vietnamitas inventaron su escritura *nam* a imitación de los caracteres chinos.

Ambas escrituras se siguen utilizando conjuntamente, ya que un carácter chino escrito significa lo mismo para un chino que para un japonés o coreano, a pesar de que sus lenguas habladas no sean las mismas.

Actualmente existen miles de caracteres, que se van ampliando a medida de que van surgiendo nuevas necesidades para palabras técnicas, científicas o más especializadas.

Tan Jun y Wang Bo-xi transmitían en 1991 la opinión que tienen muchos lingüistas de que los jeroglíficos chinos son <<inequívocos y concisos>>, y que la superioridad de dichos caracteres consiste en invitar a la imaginación; hecho este que enriquece la iniciativa creadora y agudiza la inteligencia; añadiendo que <<los caracteres chinos han adquirido importancia fuera del dominio lingüístico>>.145

### 3.3.3.1.3. ESTRUCTURA.

Los caracteres chinos se van transformando paulatinamente de pictogramas a trazos, llegando a parecer signos cuadrados; de ahí que se les llama también "caracteres cuadrados".

Su estructura se puede dividir en cuerpos simples y compuestos, originando signos simples y compuestos. De la unión de ambos se pueden dar estructuras mixtas, que dan como resultado signos mixtos.

#### 3.3.3.1.3.1. SIGNOS SIMPLES.

Un signo simple es el que está formado por un cuerpo que consta de una sola unidad. He aquí el ejemplo en <<persona>> y <<centro>>:

人

"rén" = persona.

中

"zhōng" = centro.

Etc.

### 3.3.3.1.3.2. SIGNO COMPUESTO.

El signo compuesto es el que tiene un cuerpo que consta de dos o más unidades independientes aplicadas a un mismo carácter, como en el ejemplo de la palabra <<ming>>, que se traduce por <<claridad>>:

明	"míng" = claridad,  integrado por:
日	"rì" = sol y
月	"yuè" = luna.

A su vez, los signos compuestos pueden ser de tres clases:

- Carácter compuesto por el superior y el inferior.
- Carácter compuesto por el derecho y el izquierdo.
- Carácter compuesto por el interior y el exterior.

### 3.3.3.1.3.3. SIGNOS MIXTOS.

No obstante, algunos caracteres se escriben **combinando** los dos cuerpos, estructuras o unidades. Ejemplo:

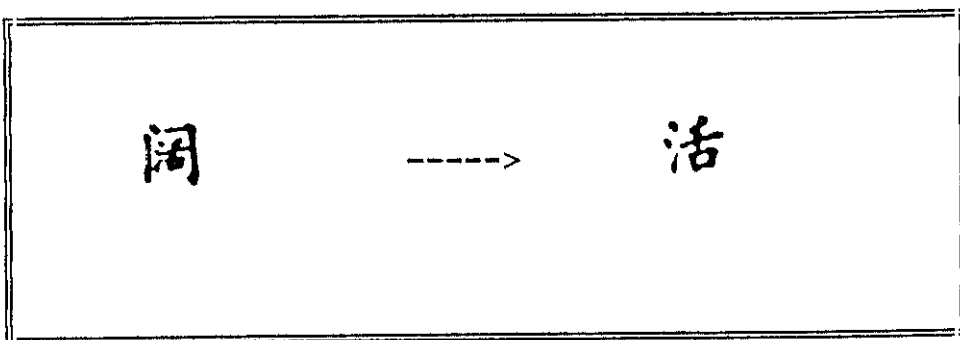
想

"xiǎng" = pensar.

El carácter para <<pensar>> está integrado por el superior y el inferior en lo fundamental, más la parte superior está compuesta por el derecho y el izquierdo.

相

Otro ejemplo sería el formado, en lo fundamental, por el exterior y el interior, pero el interior compuesto del derecho y del izquierdo.



#### 3.3.3.1.4. ORDEN DE LOS TRAZOS.

En lo referente al orden de los trazos de los caracteres chinos, hay una regla estricta que consiste generalmente en que el horizontal precede al vertical, el trazo hacia la izquierda precede al trazo hacia la derecha. Y hay que escribir de arriba hacia abajo, de izquierda a derecha, del exterior al interior. El centro precede al cierre del marco y también precede a los dos lados.

#### 3.3.3.1.5. DIVISION.

Los caracteres chinos se dividen en distintas categorías, desde los pictogramas a los vocablos de números o los caracteres fáciles de memorizar u otros resultantes de combinar de algunos de ellos:

- Un **pictograma**, en caligrafía o pintura, es aquel signo caligráfico o pictórico que representa esquemáticamente el concepto a designar, mediante figuras o símbolos como, por ejemplo, el empleado para designar a una montaña o un árbol. Los significados son los



mismos en los países con este tipo de escritura; es decir, Japón, Corea o Vietnam.

- **Vocablos de números.** Como su propio nombre indica, estos vocablos están integrados por las distintas cifras que componen el conjunto de la numeración, con similares aplicaciones a las de occidente, pero con distinta representación gráfica. He aquí un ejemplo de ello con los números <<1>> y <<2>>. El primero se designa mediante una raya horizontal; el segundo mediante dos rayas horizontales.

1	2
-	=

- **Caracteres fáciles de memorizar,** como pueden ser los correspondientes a la luna o el sol y que puestos juntos expresan luminosidad, pues en un vocablo se pueden unir dos o más caracteres.

- **Caracteres que combinan un elemento** indicando la pronunciación y caracteres que dan algún indicio sobre su significado. Un ejemplo de ello puede apreciarse en las palabras <<oveja>> y <<océano>>, que son idénticas, pero

cuando se pronuncian se distinguen perfectamente los dos significados. Así, para expresar por escrito la palabra océano habría que representar el símbolo del agua y el de oveja.

### 3.3.3.2.6. CARACTERÍSTICAS PARTICULARES.

Con una diferencia esencial respecto a los alfabetos fonéticos, los caracteres chinos son ideogramas que tienen las siguientes características:

1.- Algunos caracteres son signos pictográficos en su conjunto, como ocurre, por ejemplo en *jiaguwen*. Actualmente este tipo de caracteres se encuentra en un número muy reducido. Ejemplos de:

日 , 月 , 目

"mù" = (ojo)

口

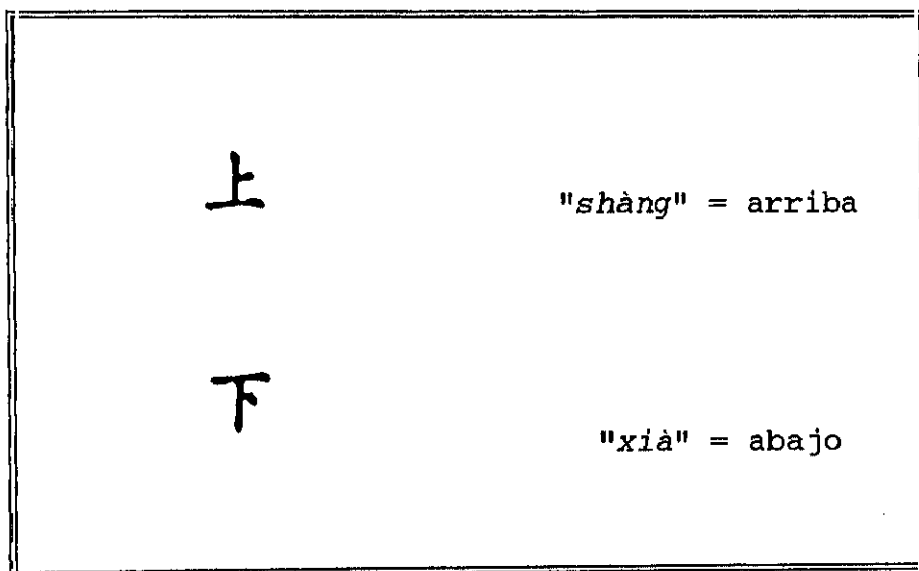
"kou" = (boca)

Se escriben:

日, 月, 目,

口

2. Algunos caracteres son signos abstractos. Expresan su sentido mediante un signo horizontal, colocado arriba o abajo; lo que se considera una norma. Ejemplo:



3.- Unos son signos pictográficos y otros están integrados por signos pictográficos y abstractos.

Los tres tipos de caracteres expresan sus sentidos mediante formas y no tienen elementos fonéticos.

4.- Entre el 80 y el 90 por ciento de los caracteres chinos están integrados por parte de forma y de representación de un sonido. Los más comunes son los formados por la <<forma>> a la izquierda y por el <<sonido>> a la derecha. Tomemos como ejemplo:

桐	"tóng"
---	--------

Aquí la parte izquierda indica que pertenece a una especie de árbol:

木	"mù" signo de <<forma>>
---	----------------------------

En cuanto a la parte derecha:

同	"tóng" signo de <<sonido>>
---	-------------------------------

evidencia que la pronunciación es igual a <<tóng>>:

同

Así es como, por los signos de <<forma>>, se pueden ver las clases del contenido del carácter. Hay grupos que refieren a los insectos (ejemplo: mosquito, langosta), los peces (ejemplo: rémora, carpa), las bestias (ejemplo: león, perro), etc.

Los caracteres compuestos de <<forma>> y de <<sonido>> difieren esencialmente de los alfabetos fonéticos, pues en general expresan sus ideas por la parte de la forma más los componentes del <<sonido>>, que también contribuyen a la expresión de una determinada idea. De ahí que los caracteres chinos pertenezcan, en esencia, al llamado sistema ideográfico.

#### 3.3.3.2.7. LA TÉCNICA. LOS DIFERENTES TRAZOS.

La técnica que se ha venido desarrollando sobre este arte de la caligrafía puede considerarse exhaustiva.

Para comprender los distintos tipos de trazos que conforman la escritura china, resulta básico y muy ilustrativo el estudio del carácter <<yong>>, por contener los ocho trazos existentes en la misma.



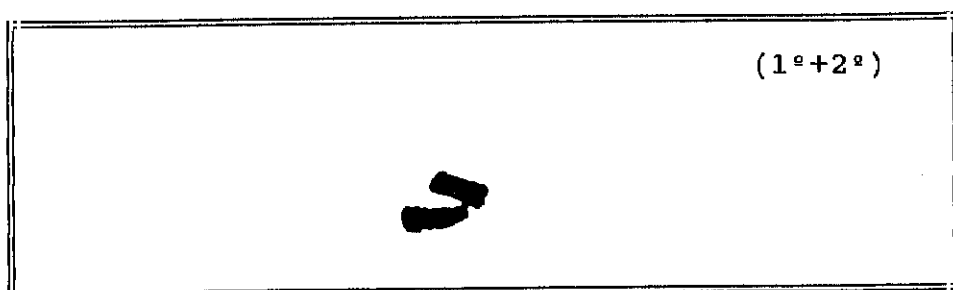
- El primer trazo es el llamado <<punto lateral>>, y su imagen puede apreciarse en la naturaleza al observar, por ejemplo, a <<un milano inclinado dejando caer una piedra>>:146



Esta es su representación mediante la técnica caligráfica a pincel. Puede observarse que al trazar el punto, en el primer quiebro de éste hay un deslizamiento a la izquierda con la intención de ir a la derecha. El segundo quiebro es un ir a la derecha con tensión e inclinación en el pincel, para terminar deteniéndose un momento y dirigir finalmente la punta del pincel a la izquierda en un tirar y recoger el mismo, <<como la piedra que dejara

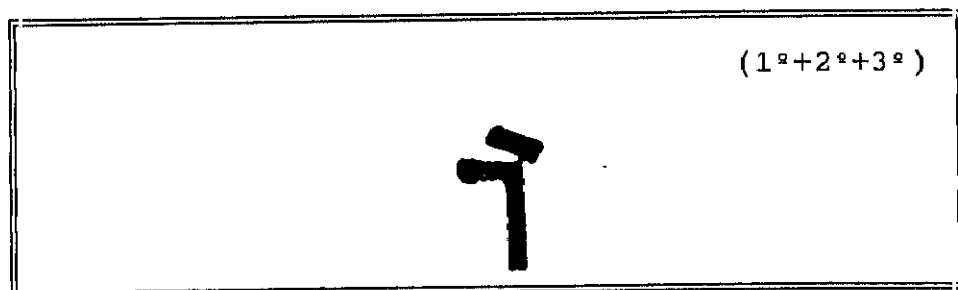
caer un milano inclinado desde una cumbre>>, uniendo fuerza y sentimiento.

- El segundo trazo es el horizontal llamado <<brida>>, el cual se asemeja a la acción de <<soltar las riendas y conservar la fuerza>>:

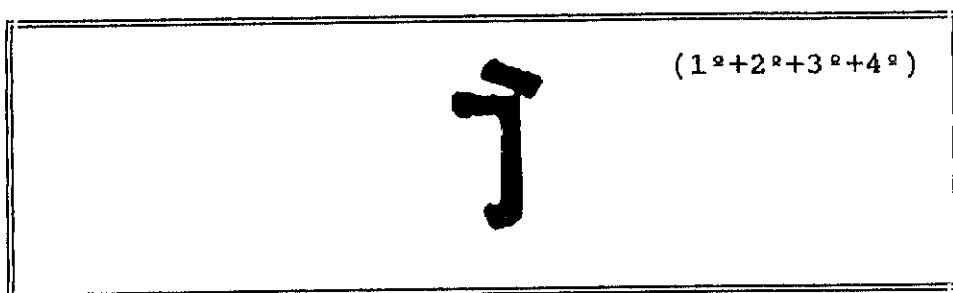


Sería como empuñar las riendas de un caballo. Aquí el pincel, con la intención de desplazarlo a la derecha, se dirigirá primero a la izquierda, quebrando para deslizarlo a la derecha y terminar girando a la izquierda, recogiendo el pincel.

- El tercer trazo es el vertical o <<ballesta>>, el cual da idea de que hay que torcer hasta alcanzar una forma sinuosa. Es semejante a la tensión producida al tensar un arco, curvando con mucha fuerza, en donde el ir y venir del pincel es similar a los ya descritos: antes de bajar subirá levemente para terminar en un quiebro de subida la bajada vertical.

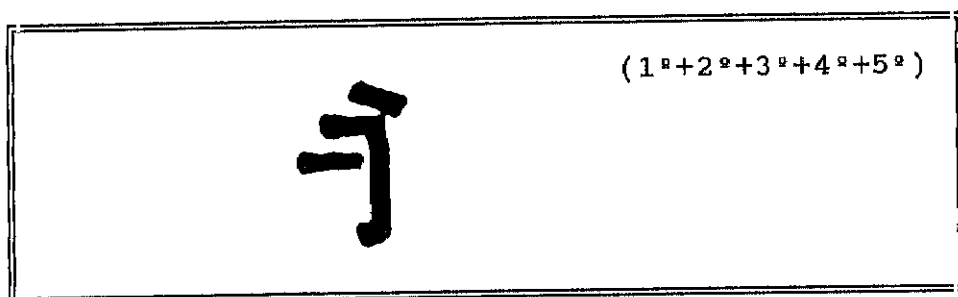


- El cuarto trazo, o gancho, se le ha denominado también <<patada>>, una patada lanzada como si volara:



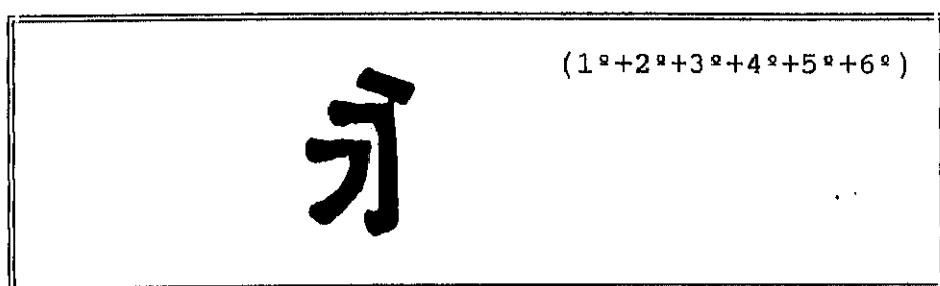
El carácter se realiza con el pincel con la misma intencionalidad y disposición que un hombre adoptaría cuando va a lanzar una patada; es decir, que deslizaría el pie hacia atrás para lanzarlo después con fuerza hacia delante, fuerza que ha de estar en la punta del pie, y en la patada, que una vez lanzada ya no puede detenerse.

- Al quinto trazo se le denomina <<látigo>>, que es ligero como la brida; es como espolear un caballo con una fusta, pues se necesita fuerza en el origen para que ésta llegue hasta al extremo.

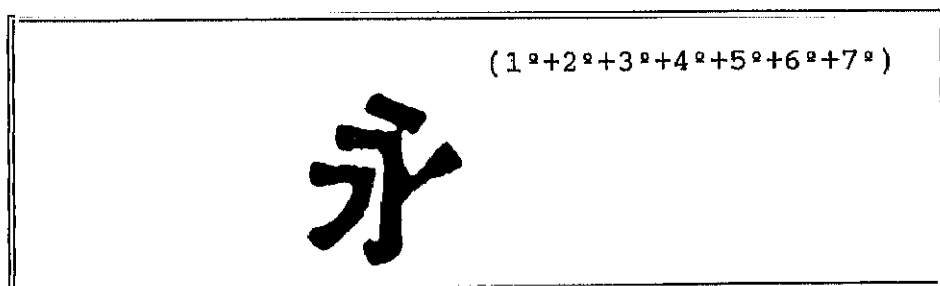




- El sexto trazo o <<coma larga>> es como el ala de un ave, que fuese aleteando con fuerza hasta el extremo del trazo; como una gaviota que aletea para atrapar su presa en el agua y que sin detenerse remonta el vuelo, dejando como estela una línea curva sin quiebros. Es el principal trazo de la parte izquierda y debe ser expresado de forma llena y desenvuelta.



- El séptimo trazo o <<coma corta>> asemeja a un picotazo de un ave que alzando el vuelo se lanzase a gran velocidad; algo parecido a un águila que se eleva y desde lo alto se lanza en picado a cazar la presa:



- El octavo y último trazo es el denominado <<desmembración>>, que es como una ola partida en tres, como levantar el pie para caminar, y detenerse. Para conseguir esto el pincel ha de

poder girar entre los dedos e impregnar el papel de tinta únicamente con su parte externa:

(1º+2º+3º+4º+5º+6º+7º+8º)

永

Una vez absorbida la técnica y visualizados los diferentes tipos de trazos, hay que indicar que la belleza del carácter se centra en la capacidad de identificación del autor con su trabajo. Caligrafiar es, en definitiva, el hecho de unir a la expresión del carácter la expresión del individuo en el momento preciso y presente de ese mismo acto de escribir <<con bella letra>>, sin hacer de tal comunicación un círculo cerrado que vaya del individuo al carácter y viceversa, sino más bien como el <<curso de un río>>, en el que siempre estará presente el hecho de fluir; es decir, el concepto de continuidad unido al de flujo puntual y al de una realidad superior.

#### 3.3.3.2.7.1. TABLA DE TRAZOS BASICOS.

A continuación se indican algunos trazos básicos en la escritura china:<sup>147</sup>

笔 画 trazos	名 称 nombres	运 笔 方 向 dirección de los trazos	例 字 ejemplos
丶	点 diǎn	↘	不 们 六
一	横 héng	→	不 大 五
丨	竖 shù	↓	不 你 忙
丿	撇 piě	↙	八 不 大
㇏	捺 nà	↘	八 大 体
㇀	提 tí	↗	汉 我 报
乛	横钩 hénggōu	ㄣ	你 好 字
亅	竖钩 shùgōu	┆	你 好 小
㇚	斜钩 xiégōu	ㄣ	我 纸 民
㇔	横折 héngzhé	ㄣ	五 口 吗
㇕	竖折 shùzhé	ㄣ	忙 七 画

### 3.3.3.2.7.2. REGLA SOBRE EL ORDEN DE ESCRITURA DE LOS CARACTERES CHINOS.

El orden de la escritura de los caracteres chinos se puede comprobar en la siguiente tabla:<sup>148</sup>

例 字 ejemplos	笔 顺 orden de los trazos	规 则 reglas
十	一 十	先 横 后 竖 La barra horizontal (héng) precede a la barra vertical (shù).
人	ノ 人	先 撇 后 捺 El trazo hacia la izquierda (piě) precede al trazo hacia la derecha (nà).
三	一 = 三	从 上 到 下 De arriba abajo
什	亻 什	从 左 到 右 De izquierda a derecha
月	月 月	从 外 到 内 Del exterior al interior
国	冂 国 国	先 里 头 后 封 口 El centro precede al cierre del marco.
小	丷 小 小	先 中 间 后 两 边 El centro precede a los dos lados.

### 3.3.3.1.7.3. SIMPLIFICACION DE LOS CARACTERES CHINOS.

La escritura siempre busca la simplificación estructural y los caracteres chinos no han sido una excepción, pues desde la antigüedad han venido haciéndose más fáciles, apareciendo caracteres con formas simplificadas. Según Guo Xi-liang:

"La forma simplificada

从 (seguir)

apareció ya en la escritura  
jiaguwen. Los caracteres

國 (país) y

壽 (longevidad)

surgieron en la dinastía Han (206  
a.n.e.- 220), y los caracteres

情 (compasión e

虫 (insecto)

en la dinastía Tang (618-907)".<sup>149</sup>

### 3.3.3.2. FONOLOGIA.

La fonología china, fundada en el período de las dinastías del Sur y del Norte, cuenta con una historia de más de 1.400 años. Según ella, una sílaba china consta de una consonante inicial y una vocal final. La consonante del comienzo de la sílaba es la inicial, y el carácter que pone de manifiesto las consonantes iniciales en el sistema representativo de la pronunciación es:



上

Este a su vez se realiza por medio de otros dos signos, de los cuales uno da el fonema inicial y el otro el final. En el resto de la sílaba que sigue a la consonante está la vocal final, que puede ser una vocal simple (final simple), una compuesta, o una vocal seguida de una consonante nasal.

El carácter representativo de las vocales finales en el sistema referido es:



下

Además, como la pronunciación de cada carácter consta de tonos, se han definido signos tónicos en el proyecto del alfabeto fonético chino, según se verá en el apartado sobre pronunciación.

3.3.3.2.1. COMPARACION CON LA ESCRITURA FONETICA.

En comparación con la escritura fonética, los caracteres chinos presentan más dificultades para la escritura, lectura y memorización que aquélla, debido a sus:

1.- **Trazos innumerables.** La mayoría de los caracteres están integrados por muchos de ellos, siendo los de cinco y los de menos de cinco trazos una minoría. En realidad, los caracteres suelen estar compuestos por una media de 11-12 trazos y los de mayor número llegan a tener más de 30.

2.- **Los caracteres chinos no pueden indicar de por sí el sonido.** Los signos fonéticos de muchos caracteres de forma y sonido sólo pueden indicar un sonido aproximado, tal como:

胎	"tāi"
怠	"dài"

Y, aunque algunos caracteres tienen signos fonéticos iguales, su pronunciación es totalmente diferente, tal como sucede con:

格	"gé"
路	"lù"

3.- Los caracteres chinos no son totalmente correspondientes a las expresiones chinas. Cada sílaba está representada por un carácter. En el chino moderno, muchas expresiones tienen más de dos caracteres. Por ejemplo:

伟大	"wěida" = grande
现代化	"xiàndàihuá" = modernización
社会主义	"shèhui zhǔyì" = socialismo



Estas son expresiones integradas por dos, tres y cuatro caracteres. Además, entre las expresiones no hay espacios notables ni signos de puntuación, lo que dificulta mucho la comprensión.

4.- Numerosos caracteres tienen la misma pronunciación. El <<Cihai>>, un diccionario general de caracteres y expresiones y de cierto contenido enciclopédico, fue editado en 1979 en China y cuenta con la explicación de 15.000 ideogramas que totalizan 1.350 fonemas. La explicación de <<li>>, por ejemplo, es para 85 caracteres y la de <<yi>>, para más de 140. Actualmente existen más de 2.000 ideogramas simplificados.

A continuación se detallan las consonantes iniciales y las vocales finales:

CONSONANTES INICIALES:

Consonantes iniciales	Signo fonético internacional	Consonante inicial	Signo fonético internacional
b	[p]	j	[tɕ]
p	[pʰ]	q	[tɕʰ]
m	[m]	x	[ɕ]
f	[f]	zh	[tʂ]
d	[t]	ch	[tʂʰ]
t	[tʰ]	sh	[ʂ]
n	[n]	r	[ʐ]
l	[l]	z	[ts]
g	[k]	c	[tsʰ]
k	[kʰ]	s	[s]
h	[x]		

VOCALES FINALES:

VOCALES FINALES			
Vocal final	Signo fonético internacional	Vocal final	Signo fonético internacional
a	[A]	ie	[ie]
o	[o]	iao	[iau]
e	[ɤ]	iou	[iou]
ê	[ɛ]	ian	[ian]
i	[i]	in	[in]
u	[u]	iang	[iaŋ]
ü	[y]	ing	[iŋ]
-i	[ɨ]	iong	[yŋ]
-i	[ʉ]	ua	[ua]
er	[ɔ]	uo	[uo]
ai	[ai]	uai	[uai]
ei	[ei]	uei	[uei]
ao	[au]	uan	[uan]
ou	[ou]	uen	[uen]
an	[an]	uang	[uaŋ]
en	[ən]	ueng	[uəŋ]
ang	[aŋ]	üe	[yɛ]
eng	[ɛŋ]	üan	[yan]
ong	[ʊŋ]	ün	[yn]
ia	[ia]		

### 3.3.3.2.2. LA PRONUNCIACION.

La pronunciación de los caracteres chinos está integrada por consonantes, **vocales** y tonos.

Dentro de una palabra, cada sílaba está representada por un carácter y, como norma, se ha venido utilizando la pronunciación de *Beijing*, por ser la más representativa de entre las lenguas norteañas que se hablan en el 70 por ciento de la superficie de China.

La normalización de la pronunciación requiere una serie de signos fonéticos. En el pasado se recurrió a dos sistemas: en primer lugar se figuraba la pronunciación de un carácter por medio de otros dos, de los cuales uno daba el fonema inicial y el otro el final. Ejemplo:

吐

= "tǔ"

que está compuesto por "t",  
fonema inicial de "ta":

他

y "u", fonema final de "lu":

音

Si se quería practicar este sistema, había que conocer más de 1.000 caracteres, cuyos fonemas, tanto iniciales o finales, favorecían la representación de la pronunciación de nuevos caracteres. Además, había que olvidarse de los fonemas innecesarios al escribir la pronunciación de nuevos caracteres, lo que complicaba más el procedimiento.

En segundo lugar, mejorando el anterior sistema, en 1918 se adoptó el alfabeto fonético nacional, transcribiendo en trazos sencillos los diferentes signos fonéticos. Por ejemplo:

ㄅ, ㄆ, ㄇ y ㄈ

representan fonéticamente a "b, p, m  
y f".

Por último, fundada la República Popular China, los lingüistas trazaron el proyecto del alfabeto fonético chino, que se hizo público por el Gobierno y fue llevado a efecto en 1958 sintetizando las experiencias del pasado, concentrando la sabiduría de las grandes masas y obrando en consonancia con los puntos fuertes de los alfabetos fonéticos de los diversos países del mundo. En ese sistema se recurre a 23 letras del alfabeto latino, a las que se han añadido algunos signos, tales como "ü". De

ellos se originan 21 consonantes iniciales y 30 vocales finales. La normativa de Pinyin (1975) fijaría los criterios a seguir en la escritura y pronunciación.

### 3.3.3.2.2.1. SIGNOS TONICOS.

En la pronunciación del chino hay cuatro tonos básicos que son representados respectivamente por los signos tónicos:

SIGNOS TONICOS:	
"_"	(primer tono)
"/"	(segundo tono)
"∨"	(tercer tono)
"\ "	(cuarto tono)

Un ejemplo del tercer tono sería:

"mǎi" = comprar
买

y un ejemplo del cuarto tono estaría en:

<<mài>> = vender

卖

Aunque todos tienen consonantes iniciales y vocales finales, la importancia del tono es definitiva por cuanto determina una diferencia de significado. El signo tónico debe colocarse sobre la vocal, si hay una sola en la sílaba. Cuando la vocal "i" lleva algún signo tónico, el punto se omite.

A continuación se destalla un cuadro de los tonos:

Primer tono "-" alto y llano. Ejemplos:

-

(uno) se pronuncia "yī"

屋

(casa) se pronuncia "wū"

Segundo tono "ˊ" ascendente. Ejemplos:

移 (traslado) se pronuncia "yí"

无 (sin) se pronuncia "wú"

Tercer tono "ˇ" descendente y ascendente.  
Ejemplos:

椅 (silla) se pronuncia "yǐ"

五 (cinco) se pronuncia "wǔ"

Cuarto tono "ˋ" descendente. Ejemplos:

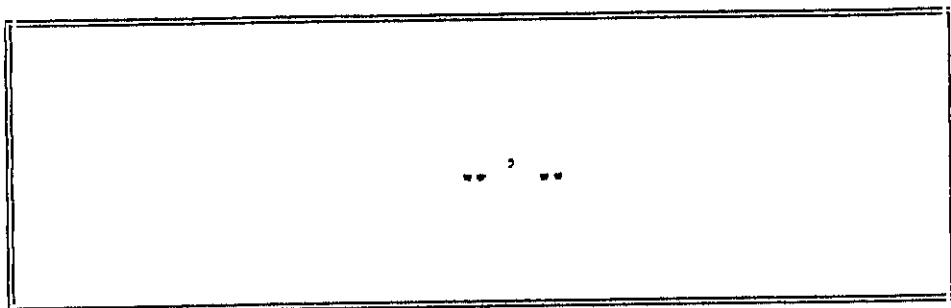
译 (traducción) se pronuncia "yì"

雾 (niebla) se pronuncia "wù"

Además de todos los cuadros antes mencionados, en el proyecto del alfabeto fonético chino se ha reglamentado la



combinación de las consonantes y vocales y el signo divisorio:



En la actualidad, el proyecto del alfabeto chino sirve principalmente para fonetizar los caracteres chinos, y como base común para las minorías nacionales en su creación y transformación de la escritura. Es válido para la transcripción de los nombres de las personas y lugares de la China,<sup>150</sup> así como los de otras personas y lugares. También para algunos términos técnicos y científicos de diversos países; para telegramas, nombres cifrados de productos industriales y para el orden fonético trazado para examinar caracteres, etc.

El proyecto del alfabeto fonético chino no equivale a la escritura al respecto, pero es una base para el estudio y la experimentación de una alfabetización con caracteres chinos. Fue aprobado como norma internacional de la escritura de los nombres de los lugares de China, en la Conferencia de la ONU sobre la Normalización Internacional de los Nombres de los Lugares.

### 3.3.3.2.2. EL ALFABETO FONETICO CHINO:

La siguiente tabla muestra en detalle la representación del alfabeto fonético chino:151

印刷体 impresas	书 写 体 manuscritas	字母名称 nombres	印刷体 impresas	书 写 体 manus- critas	字母名称 nombres
A a	A a	[a]	N n	N n	[ne]
B b	B b	[pe]	O o	O o	[o]
C c	C c	[ts'e]	P p	P p	[n'e]
D d	D d	[te]	Q q	Q q	[to'jou]
E e	E e	[v]	R r	R r	[ar]
F f	F f	[cf]	S s	S s	[cs]
G g	G g	[ke]	T t	T t	[t'e]
H h	H h	[xa]	U u	U u	[u]
I i	I i	[i]	V v	V v	[vc]
J j	J j	[tciç]	W w	W w	[wa]
K k	K k	[k'e]	X x	X x	[ci]
L l	L l	[cl]	Y y	Y y	[ja]
M m	M m	[cm]	Z z	Z z	[tsc]

#### 3.3.4. LOS NOMBRES Y APELLIDOS.

Hay que explicar, en primer lugar, que los apellidos que se utilizan actualmente en China son los que se han venido usando desde hace más de 2.000 años, los cuales proceden de los *Han*, que es la nacionalidad más numerosa del país, representando el 94% del total de la población.

Durante la dinastía *Song* del Norte (960-1132) existía un manual que registraba 430 apellidos diferentes y que llevaba el nombre de *Libro de los Apellidos de China*. Actualmente ya se han compilado unos 5.730.

En cuanto a su procedencia, destacando los datos facilitados por Li De-ming, Zhao Tie-sheng y otros autores chinos, hay que señalar que <<a excepción de un reducido número de personas que llevan los apellidos maternos, utilizan los apellidos de los padres>>.152 Después de casarse, las mujeres mantienen sus nombres y apellidos, aunque en el pasado tenían que anteponer el apellido del marido al suyo.

Dado que este apartado de nombres y apellidos chinos merece una especial atención, a continuación se va a realizar un estudio ordenado de los mismos, comenzando por la formación.

##### 3.3.4.1. FORMACION.

Los nombres y apellidos de los *Han* constan generalmente de tres caracteres: el primero corresponde al apellido y los dos siguientes al nombre. Y aunque hay algunos nombres con un solo carácter, lo corriente es que esté formado por dos de ellos. En algunos casos también los apellidos

pueden constar de dos caracteres, pero ya sean de uno o dos, siempre van delante del nombre.

En el ejemplo: Tung Chi-chang, Tung es el apellido, formado por un carácter; y Chi-chang el nombre, compuesto por dos caracteres.

#### 3.3.4.2. ORIGEN DE LOS APELLIDOS.

En tiempos prehistóricos, algunos clanes y tribus consideraron que ciertos animales tenían relaciones misteriosas con ellos, y por eso tomaron a tales animales como símbolos, resultando así nombres como buey, caballo, oveja, oso, etc.

Otras personas fueron tomando el nombre de su lugar de nacimiento; de este modo, <<los que vivían en el este de la ciudad se apellidaban <<Dong Gu>> que significa <<este de la ciudad>> y los que vivían cerca de la puerta oeste de la ciudad <<Xi Men>>, que significa <<puerta oeste>>. Los apellidos de este género están formados por dos caracteres generalmente>>.153

También se daban apellidos que indicaban puestos en la realeza o cargos de estado, como por ejemplo: <<Wang>>, cuyo significado es el de rey, o <<Hou>> que es igual a marqués. También <<Shangguan>>, que equivale a superior o <<Sima>> que indica ministro de guerra, etc.

Otras personas tomaron los nombres de sus profesiones, como por ejemplo:

- Shi, que era maestro.
- Bu, adivino.
- Wu, brujo.

- *Tu*, matarife.
- *Zhen*, alfarero.
- Etc.

Y durante las sociedades feudales algunas personas tomaron los nombres de las tierras logradas a través de las donaciones que el emperador hacía a sus vasallos, como *Wei*, *Liu*, *Wu* y otros.

#### 3.3.4.3. ORIGEN DE LOS NOMBRES.

En cuanto a los nombres de mayor uso entre la población hay que distinguir dos grupos, los nombres masculinos y los nombres femeninos.

Entre los primeros era frecuente adoptar cuantos estuvieran relacionados con parabienes o que significasen cualquier tipo de acción o repercusión beneficiosa. De ahí que se dieran nombres que simbolizasen acumulación de riquezas, buena salud, buena vida o gloria, etc. Entre los segundos, es decir, entre los correspondientes a las mujeres, se encontraban los que mejor simbolizaban cualidades tales como la belleza, pureza, riqueza, etc. Como ejemplo de ello están los nombres de flor (*Liu*), hierba o piedra preciosa.

#### 3.3.5. ARTE LITERARIO Y POESIA.

El dios de la literatura, Kouei-sing, originariamente era una divinidad astral que más tarde pasó a ser el dios patrono de los aspirantes a la carrera administrativa. El nombre de Kouei-sing está

compuesto por el ideograma que designa su nombre: *koueï* (espíritu, demonio) y *teou* (Osa Mayor). El ejemplo, procedente de un grabado realizado por Ma Tö-tchao en el s.XIX, es el caso más simple de composición de una figura con un texto y nos permite leer el nombre del espíritu y la etimología de sus avatares, desde divinidad astral a dios de la literatura.

En realidad, el arte literario tradicional reúne la perfecta armonía plástica de los grafos y un lenguaje, generalmente carente de ornato, pero lleno de significación intelectual. Y al igual que todo arte chino, la literatura y la poesía emplean los ideogramas como vehículo de expresión. Estos ideogramas están compuestos no solo por el dibujo; también incorporan el pensamiento de su autor y llevan implícita cierta musicalidad. No es de extrañar, por tanto, que algunos autores consideren <<que el libro chino antiguo es modelo de toda literatura>>.154

A todo esto habría que añadir la argumentación que José M. Bardavío introduce en su obra "La Versatilidad del Signo", como producto de la comparación que hace de la grafía china. Dice así:

"Comparado con la eficacia del <<grafo>> chino en donde cada unidad es un cúmulo de significado que se permeabiliza hasta la propia naturaleza de lo que describe, el intento occidental puede parecernos efectivamente un documento insípido de malabarismo gráfico más que un poema".155

Y es que en realidad la lengua china está basada en unos principios de composición tan llenos de significaciones, que se adelantan a otras sabidurías. Unos principios en los que <<el elemento poético es

fundamental y la precisión es suplida por una sugerencia abierta a múltiples interpretaciones>>, <sup>156</sup> tales como las que revela este corto mensaje de Yen Yú:

"Como un eco en el vacío, el color en la forma, la luna reflejada en el agua y una imagen en un espejo, las palabras se acaban, pero el significado es inagotable". <sup>157</sup>

A continuación se van a mencionar algunas obras y autores que representaron un papel trascendental en el transcurso de la literatura china, y de cuya esencia se verían enriquecidos los intelectuales de las dinastías *Ming* y *Qing*.

#### 3.3.5.1. ORIGENES.

La literatura antigua de China cuenta con más de 3.000 años de edad, pues ya en la dinastía *Zhou* del Oeste y en el Período de la Primavera y el Otoño se escribió "El Libro de los Cantos", que junto con "*Lisao*" y otros poemas del gran poeta Qu Yuan, correspondientes al Período de los Reinos Combatientes, constituyen brillantes puntos de partida de ésta, cuya trayectoria se extiende hasta 1840; es decir, hasta casi las postrimerías de la dinastía *Qing*.

#### 3.3.5.2. DESARROLLO.

En la dinastía *Han* surgió la prosa, gracias a Sima Qian que escribió los magníficos "Registros históricos", obra que sería trascendental en el futuro. Fueron tomados como modelo de ésta y

heredados por escritores de las dinastías *Tang* y *Song*, que lo estudiaron minuciosamente.

Entre los poemas y los cantos de este período también aparecieron excelentes baladas de palacio; entre ellas, la poesía épica "El pavo real vuela al sureste" fue una de las obras constantemente recitada.<sup>158</sup>

En los períodos *Wei* y *Jin*, el florecimiento de la poesía alcanzó nuevas alturas en la historia literaria de China. Los escritores representativos en esta época son Cao Cao, Cao Zhi, Yuan Yi, Ji Kang y Tao Yuan-ming. A este último se le ha considerado muy hábil en describir la vida sencilla del campo rural y la naturaleza en todas sus dimensiones.

Hacia los últimos años de las dinastías del Sur y del Norte, las baladas adquirieron una importancia considerable dentro de la literatura antigua. Había que distinguir dos clases de baladas: las correspondientes a la dinastía del sur y las del norte. Generalmente, las primeras escogían como tema el amor; en cambio las segundas destacaban el espíritu de combate. La "Rima de Mulan" fue muy apreciada por el pueblo chino.

La dinastía *Tang* representa una importante época de florecimiento en la economía y la cultura feudal de China. La literatura, en consecuencia, volvió a alcanzar cotas muy altas, de lo que sus poetas dejaron buena constancia a través de notables obras. En el libro "Poesía de *Tang*", recopilado en la dinastía *Qing*, se incluyeron más de 48.900 poemas de unos 2.200 autores, entre los cuales los más famosos eran Li Bai y Du Fu.



El excelente poeta Li Bai impregnaba sus obras de profundo sentimiento, pero aplicando un lenguaje conciso, lleno de significado. En su poesía estaba presente lo más significativo de las baladas populares y de las leyendas, pero incorporadas a su propia creación, una creación exuberante de espíritu y fantasía.

A su vez, Du Fu creó numerosas poesías épicas de las cuales muchas interpretan perfectamente las vicisitudes de la dinastía *Tang*. El poeta Bai Juyi, que influyó bastante en generaciones posteriores; de sus poesías se decía que estaban caracterizadas por sus imágenes expresivas y su sencillez lingüística, las cuales mostraban de vez en cuando su gran simpatía hacia el pueblo chino.

A mediados de la dinastía *Tang* fueron apareciendo rimas derivadas de algunas músicas extranjeras. Y en los años que van <<desde finales de la dinastía *Tang* hasta las postrimerías de las Cinco Dinastías, en el reino *Shu* (hoy la provincia de *Sichuan*) y reino *Tang* del Sur localizado en el curso inferior del río *Changjiang*, surgieron algunos bardos>>.159

Durante la dinastía *Song* las rimas llegaron a su apogeo. Las escritas durante las Cinco Dinastías y la dinastía *Song* del Norte ponían el énfasis en la expresión patética y al amor, siendo algunos de sus mejores representantes Liu Yong y Zhou Bangyan. La poetisa Li Qing-hao, que se la ha ubicado entre la dinastía *Song* del Norte y la *Song* del Sur, perteneció también a esta escuela.

En los últimos años del período *Song* del norte destaca la figura de Su Shi, el cual elaboró su

obra con las miras puestas en la expresión de la naturaleza y la evocación lírica del pasado.

Qi Wen escribió que en la dinastía Song del sur:

"... el vasto territorio del norte cayó en las manos de la dinastía Jin, establecida por la nacionalidad nüzhen, y muchos de los rimadores escribieron dramas con moralejas estimulantes, entre las cuales el representante más destacado es Xin Qiji. La escuela representada por Xin Qiji y Su Shi fue llamada "escuela de ánimo resuelto y gran desenfado", y florecía aún más en la dinastía Song del Sur; a ella pertenecían Yue Fei, Zhang Xiaoxiang, Zháng Yuangan, Wen Tianxiang y otros".<sup>160</sup>

En la poesía y prosa de la dinastía Song también aparecieron hombres ilustres como los poetas Wang An-shi de la dinastía Song del Norte, y Lu You de la dinastía Song del Sur. Los poetas y prosistas Su Xun, Su Shi, Su Che, Ou Yang-xiu, Wang An-shi y Zeng Gong, junto con Han Yu y Liu Zong-yuan, fueron llamados las "Ocho Celebridades de Tang y Song", cuyas obras ejercieron gran influencia sobre la prosa posterior.

La novela corta en lengua moderna aparecida en la dinastía Song "Libro de narraciones", sirvió de inspiración a los artistas populares que contaban historias. Escritas hábilmente en lenguaje popular reflejaban frecuentemente la vida de las clases medias e inferiores e irradiaron sus rayos sobre la novelística ulterior.

El drama satírico constituye el más brillante fruto de la literatura de la dinastía Yuan. En aquel entonces dicha expresión se difundía a todos

los rincones del país de *Dadu* (hoy *Beijing*) y *Hangzhou* con profunda incidencia sobre el desenvolvimiento ulterior de las obras de teatro, de la escenificación y el surgimiento de las variedades teatrales. Se conservan en total 345 piezas dramáticas satíricas de la dinastía *Yuan*, 63 de las cuales son del célebre dramaturgo *Guan Han-qing* cuya obra más importante es "La injusticia de *Dou E*". Otra obra de teatro titulada "Pabellón Occidental" de *Wang Shi-fu*, también ha sido muy importante para las generaciones posteriores.

#### 3.3.5.3. DINASTIA MING.

Durante las dinastías *Ming* y *Qing* se registraron obras sobresalientes en novela y teatro, como "El cuento del laúd" de *Gao Min*, escrito a comienzos de la dinastía *Ming*. De mediados es el "Quiosco de peonías" de *Tang Xian-zu*.

El género novelístico adquirió un mayor éxito. Su base estaba en el "Libro de narraciones", a raíz del cual se desarrollaban algunas obras. "A la orilla del agua" de *Shi Nai-an* y "Romance de los Tres Reinos" de *Luo Guan-zhong*, son de comienzos de la dinastía *Ming*, y "Peregrinación al Oeste" de *Wu Cheng-en* y el "Ciruelo del florero de oro", aparecido bajo el seudónimo *Xiao Xiao-sheng* de *Lanlin*, son de mediados de la dinastía *Ming* y marcaron la época de madurez novelística.

Otros escritores importantes de la dinastía *Ming* son: *Liu Ji* (1311-1375), *Gui You-guang* (1506-1571), *Gao Qi* (1336-1374), *Tang Xian-zu* (1550-1616), *Yuan Hong-dao* (1368-1610), *Xu Hong-zu* (1586-1641), llamado *Zhen-zhi*; *Wei Xue-yi* (1596-1625),

Zhang Pu (1602-1641) y Xu Xie, nacido alrededor de 1616 en Anhui, el cual ejerció como historiador en la Academia Imperial al final de la dinastía *Ming*.

Además, hay otros autores que se les puede considerar tanto de la dinastía *Ming* como de la *Qing*, puesto que vivieron al final de la primera y comienzos de la segunda: son: Huang Zong-xi (1610-1695), Hou Fang-yu (1618-1654), Mao Xian-shu (1620-1688), llamado Zhi-huang y nacido en Qiantang (hoy Hangzhou); y Wei Xi (1624-1681), natural de la ciudad de Ningdu.

#### 3.3.5.4. DINASTIA QING.

Durante la dinastía *Qing*, apareció la famosa novela satírica "Anécdotas de letrados" de Wu Jing-zi. Otra que se puede considerar muy interesante es "Extraños cuentos de Liaozhai" de Pu Song-ling, cuyo autor, <<mediante unos cuentos sobre zorros y demonios, trata de dar su imagen del momento>>.161 El "Abanico de la flor de durazno" de Kong Shang-reen, y el "Palacio de la Eternidad" de Hong Sheng son todas ellas importantes obras de renombre de la dinastía *Qing*.

El Manual de Pintura del "Jardín de las Semillas de Mostaza", recopilado por Wang Gai y sus hermanos entre 1679 y 1701, es una guía exhaustiva de la enseñanza de la pintura, que describe con sensibilidad los tipos de pinceladas y los elementos que las componen. Se ponen de manifiesto las técnicas de los grandes maestros a través de representaciones de una extensa gama de animales, que va desde los saltamontes a los asnos, así como otros elementos de la naturaleza como rocas, pinos, orquídeas y crisantemos.

Sobre este manual se ha llegado a decir que <<debido a su síntesis tan matizada, abarcándolo y colmándolo todo, los chinos, subyugados por ella, perdieron creatividad>>.162 Pero lo cierto es que estas grandes convenciones dieron lugar a una nueva creatividad, como así lo pusieron de manifiesto los denominados excéntricos, que como el cantonés Su Ren-shan, de mediados del siglo XIX, elaboraron una obra sólida y singular, llena de personalidad.

La literatura de ficción hacía gala de una gran originalidad. En la novela, cuyo origen cabe situarlo en los recitadores ambulantes de cuentos de mercado, se daba una <<estructura episódica en su origen o a lo sumo polifónica, y los personajes aparecían y desaparecían al pronto, tal como ocurre en la vida real>>.163 Posteriormente, la novela fue adquiriendo una estructura de conjunto, cuyo zenit estaría en "La historia de la piedra", también conocida como "El sueño del Pabellón Rojo",164 del gran escritor Cao Xue-qin y un continuador anónimo. Revisada y editada por Gao E, está considerada como una gran obra realista entre las clásicas de China. El argumento está sustentado a través de las vicisitudes por las que atraviesa una familia noble, como la paulatina ruina moral y financiera. Con ello, el narrador ponía de manifiesto su estado de alucinación al percibir la <<irrealidad del mundo de lo real>> y los cambios y deterioros incesantes que permanecían latentes entre la bruma del esplendor y del éxito. Esta es una novela que introdujo figuras típicas, una exquisita diferenciación de las diferentes psicologías femeninas y un análisis detallado de sentimientos reprimidos como el temor, resentimiento, alienación o rivalidad oculta, además de revelar y criticar diversos aspectos del feudalismo. Evidenció una

prosa de tradición tardía, cuya vitalidad y alta significación la permitieron situarse, sin grandes dificultades, entre las fuentes de inspiración orientales y occidentales.

Otros autores muy importantes de la dinastía *Qing* son: Zheng Xie (1693-1765), llamado Kerou y Banqiao, que nació en Xinghua (Jiangsu); Yuan Mei (1716-1797), conocido también como Jianzhai y <<el anciano Suiyuan>>; Ji Yun, también conocido como Ji Xiao-lan (1724-1805); Shen Qi-feng, también conocido como Shen Tong-wei, al cual se le supone nacido alrededor de 1741. He Bange, llamado Xianzhai, nació en el reinado de Qian Long (1736-1795); Hao Ge-zi también vivió durante su reinado y se dedicó principalmente a la prosa. Gong Zi-zhen (1792-1841) fue uno de los más influyentes escritores y pensadores del siglo XIX en China. Xuan Ding (1832-1880 aprox.) fue natural de Tianchang (Anhui), y al igual que muchos de los nombres indicados anteriormente, destacó en pintura y caligrafía, llegando a escribir relatos de ficción a los 40 años.

Una figura trascendental para la historia de los últimos años de la dinastía *Qing* es la del gran revolucionario, pensador y hombre de letras Lu Xun (1881-1936), al que se ha considerado como el fundador de la literatura contemporánea china.<sup>165</sup> Su verdadero nombre era Zhou Shu-ren, ya que Lu Xun fue el seudónimo que mantuvo a partir de la publicación de "Diario de un loco". Nació en Shaosing, provincia de Chechiang, en el año 1881, tiempo en que China ya había sido reducida a un país semicolonial y semifeudal. En 1902 fue a Japón para continuar sus estudios. Durante ese período participó intensamente en las actividades revolucionarias dedicadas a derrocar al gobierno de

la dinastía *Qing*, desarrollando gradualmente su pensamiento democrático, anti-imperialista y antifeudal. En su poema "Autorretrato" escribió: "¡Dedico mi sangre vital a China!", expresando su gran decisión de ofrecer sin vacilación su vida a la causa de liberación de la patria. Al tercer año de su regreso del Japón ocurrió la Revolución de 1911, justo cuando Lu Xun ejercía la docencia en la escuela secundaria de Shaosing.

### 3.4. OTROS ASPECTOS DE LA SOCIEDAD.

Con objeto de proporcionar una visión más completa de la sociedad china, a continuación se indican otros aspectos que conforman su idiosincrasia y que merecen ser destacados por su trascendencia y participación en los signos de su pintura.

#### 3.4.1. LOS MANDARINES.

Si el campesinado ha gozado de un papel protagonista en China desde la antigüedad, la importancia de los mandarines en la sociedad también ha sido reconocida ampliamente, pues se les ha considerado como la estructura burocrática más eficiente y duradera del mundo premoderno.

A lo largo de más de 2000 años los literatos-funcionarios han sido los auténticos poseedores del poder, ya que desde la época *Han* (206 a.n.e.-220 de n.e.) se incorporaban como tales una vez superados los exámenes.

Sus estudios debían incluir el aprendizaje de memoria de "Los Cuatro Libros" y "Los Cinco Clásicos"

de Confucio y su escuela, ya que se suponía que aportaban un gran conocimiento sobre <<el arte del gobierno de los hombres>>. La prueba principal del examen consistía en la redacción de un tema escrito (Pa-Ku), en el que el aspirante tenía que saber aludir y citar diversas obras.

La preparación para superar los exámenes comenzaba muy pronto, y continuaba durante todos los años de la adolescencia. Los jóvenes se entregaban a un estudio exhaustivo, que constaba de tres grados de suficiencia: <<el primero, a nivel de distrito, se superaba hacia los veinte años. El segundo se realizaba en la capital de la provincia. Finalmente, la prueba suprema tenía lugar en la corte, delante del emperador. Si era superada, cualificaba a los vencedores para cubrir los más altos cargos. De hecho no se podía llegar a Ministro si no se había superado esta prueba, naturalmente la más difícil de todas>>.166

En el s.XVIII eran unos 9.000 en todo el imperio, aunque había muchos que estaban a la espera de una plaza, una vez aprobados los exámenes. Pero a todos estos que superaban con éxito los exámenes finales se les otorgaba el título de <<Jinshi>> y la fecha del acontecimiento era tan importante, que se dejaba constancia en las biografías oficiales. Por otra parte, no había límite de edad para presentarse a las pruebas, dándose casos de aspirantes que llegaban a superarlos tardíamente.

En cuanto a la clase que ocupaban socialmente los mandarines, puede decirse que se identificaban prácticamente con la de los grandes terratenientes, los cuales al mismo tiempo eran hombres de letras:



"Verdaderos aristócratas de la cultura, ellos controlaban los mandos del estado, y tendían, obviamente, a transmitir los cargos de padres a hijos, teniendo en cuenta el poder y el prestigio de que gozaba quien tenía estos puestos".<sup>167</sup>

El atuendo de estos mandarines era distinto al de otras clases sociales, ya que usaban vestidos bordados de acuerdo con su rango.

### 3.4.2. EL ARTE DE LA GUERRA.

Han sido numerosas las revueltas campesinas y los conatos en los que se ha visto inmersa China desde los primeros años de la historia. De ahí que todo aquello relacionado con las estrategia y el estudio de la guerra haya sido un tema al que se han acercado importantes tratadistas.

El primer tratado acerca del arte de la guerra que se escribió en China en el siglo IV a.n.e. está atribuido a Sun Tzu.<sup>168</sup> La obra es valorada por la concisión y originalidad de sus ideas y durante veinticinco siglos ha constituido el núcleo del pensamiento militar del Extremo Oriente. Desde los generales de los Reinos Combatientes hasta Mao Tse Tung, pasando por los rebeldes de Taiping y los japoneses durante la Segunda Guerra Mundial, todos los estrategias orientales se han inspirado en Sun Tzu, ya que <<a semejanza de otros clásicos chinos, el arte de la guerra interesó a muchos comentaristas en el curso de los siglos. Ellos agregaron apéndices a la obra original>>. <sup>169</sup>

Sun Tzu no veía, en la grandiosa batalla de aniquilación, la suprema manifestación de la estrategia, pues según éste todo el arte de la guerra

está basado en el engaño, y de ahí que los expertos en el arte de la guerra sometan al enemigo sin combatir, tomando las ciudades sin tener que recurrir al asalto y derrocando un Estado sin operaciones demasiado largas. En este sentido Sun Tzu sería el iniciador de formas de lucha más innovadoras que el simple enfrentamiento de dos ejércitos.

#### 3.4.2.1. ORIGENES.

El contexto histórico hay que situarlo primeramente en los *Chou*, donde hacia el año 1000 a.n.e., una tribu del Asia Central, los *Chou*, emigra hacia el Este, levantándose contra su señor feudal, el rey de los *Shang*. Cuando es vencido éste en el campo de batalla, los *Chou* se establecen en sus dominios y adoptan sus costumbres y su medio de vida, que es más agradable y avanzado.

Tradicionalmente China ha mirado hacia el período *Chou* considerándolo como un modelo de bienestar y de buen gobierno. Describen al último rey de los *Shang* como un soberano cruel y depravado, contraponiéndolo al primer rey *Chou* que es un dechado de virtudes y que ha sido enviado por los cielos para librar al país del tirano y establecer un reino regido por la bondad, justicia y equidad. Los primeros reyes *Chou* están invariablemente adornados de todas las virtudes, y deben sus éxitos precisamente a su recto juicio y a sus notables cualidades morales.



### 3.4.2.2. ALGUNAS CONSIDERACIONES FUNDAMENTALES DE SUN TZU.

El carácter "Shih", que sirve de título a uno de los capítulos del libro de Sun Tzu sobre el arte de la guerra, significa fuerza, influencia, autoridad, energía. Los exegetas lo toman en el sentido de energía o de potencia en algunos pasajes y de situación en otros. Con respecto a este apartado de energía (shih), Sun Tzu dijo lo siguiente:

1.- En términos generales, mandar a muchas personas es como mandar a unas pocas. Es cuestión de organización.

2.- Y mandar a muchos de ellos es como mandar a unos pocos, es cuestión de despliegue y de señales.

4.- Las tropas lanzadas contra el enemigo como una rueda de molino contra un montón de huevos son un ejemplo de la acción masiva contra la nada.

5.- Como regla general, en una batalla se emplea tu fuerza normal para trabar el combate, y se emplea tu fuerza extraordinaria para obtener la victoria.

6.- Pues los recursos de los que son expertos en la utilización de las fuerzas extraordinarias son tan limitados como los cielos y la tierra, y tan inagotables como el caudal de los grandes ríos.

7.- En efecto, se dispensan y se reorganizan, cíclicas como los movimientos del sol y de la luna. Expiran y de nuevo nacen a la vida repitiéndose como las estaciones que pasan.

8.- Las notas de la música son solamente cinco, pero sus combinaciones son tan numerosas que es imposible escucharlas todas.

9.- Los colores fundamentales son solamente cinco, pero sus combinaciones son infinitas, y no puede el ojo percibir las todas.

10.- Los sabores son solamente cinco, pero sus combinaciones son tan variadas que es imposible gustarlas todas.

11.- En el combate solamente existen la fuerza extraordinaria y la fuerza normal,

pero sus combinaciones son ilimitadas; no hay espíritu humano que pueda aprenderlas todas.

12.- Pues las dos fuerzas se reproducen una sobre otra; su interacción no tiene fin, como la de los anillos entrelazados. ¿Quién podría decir dónde comienza uno y dónde termina el otro?

13.- Cuando el agua del torrente hace rodar los guijarros es gracias a su impetuosidad.

14.- Si de un golpe, el halcón destroza el cuerpo de su presa, es porque lo descarga en el momento preciso. Basándose en Tu Mu.

15.- Así, el que es experto en el arte militar posee un impulso irresistible y regula su ataque con precisión.

16.- Su potencial es el de una ballesta tensada al máximo, su tiempo de acción, el del disparo del mecanismo.

17.- En medio del tumulto y del estrépito, la batalla parece confusa, pero no hay desorden; las tropas parecen girar en redondo, pero no pueden ser vencidas.

18.- La confusión aparente resulta del orden, la aparente cobardía, del valor; la debilidad, de la fuerza.

19.- El orden y el desorden dependen de la organización, el valor y la cobardía, de las circunstancias; la fuerza o la debilidad, de los despliegues.

20.- Así, los que intentan provocar un movimiento del enemigo lo consiguen creando una situación a la que deba adaptarse; lo atraen con el cebo de una presa fácil y seduciéndole con una ventaja aparente lo atraen hacia el grueso de las fuerzas.

21.- Por esto el comandante en jefe competente espera la victoria de la situación, y no de sus subordinados.

22.- El escoge a sus hombres y ellos aprovechan lo mejor posible la situación.

23.- El que tiene en cuenta la situación utiliza a sus hombres en el combate como quien hace rodar troncos o piedras. Pues está en la naturaleza de los troncos y de las piedras estar en equilibrio en un suelo firme y rodar en un suelo inestable. Si son cuadradas, se paran; si son redondas, ruedan.

24.- Así, el potencial de las tropas que son dirigidas con destreza durante el combate, se pueden comparar al de los guijarros redondos que descienden rodando desde lo alto de la montaña".<sup>170</sup>

### 3.4.3. AGRICULTURA Y JARDINERIA.

La forma de vida tradicional en China se ha basado desde la antigüedad en la agricultura, siendo uno de los principales medios de subsistencia, donde todo se realizaba a mano, no interviniendo los animales para carga o tracción.

Los cultivos básicos y predominantes en China son siempre los cerealícolas, cuya superficie ocupa aproximadamente el 80% del total de las zonas cultivadas. Su distribución es diferente si se trata del norte o del sur del país, debido a las condiciones naturales y a las histórico-sociales, pues en las zonas sureñas se produce generalmente arroz, mientras que el norte y el oeste se dedican al trigo, cebada, mijo y patatas; y el nordeste, además de trigo, produce sorgo.

El arroz, trigo, maíz, sorgo y mijo están considerados como productos tradicionales junto al cultivo del té y la morera, cuyas hojas sirven de alimento al gusano de seda. La intensidad de estos cultivos cubre únicamente las necesidades de abastecimiento de la población, no existiendo apenas intercambios comerciales con otros países, a excepción del té y la seda.

Entre los cultivos económicos de China están: el algodón, que ocupa el tercer lugar en el mundo;<sup>171</sup> cacahuete y otros oleaginosos, plantas azucareras, tabaco, cáñamo y plantas medicinales.

A partir de 1949, con la llegada al poder del partido comunista chino, se inició una reforma agraria, que formó parte de toda una revolución socioeconómica,

consistente en la instauración de comunas para la explotación colectiva del suelo agrícola.

En cuanto a la indumentaria del agricultor, ésta cambia según que la estación del año sea invierno o verano. Las diferencias más acusadas se reflejan en el sombrero o quitasol de paja, junto a los pies descalzos o calzados con sandalias, propio del verano, y en la capa de junco o la gorra usados en invierno.

Seguidamente se va a dedicar una especial atención al cultivo del arroz, así como al arte del *pen-zin* y también al papel del opio en China, para tratar de resumir el caudal de significaciones que este apartado lleva implícito en la trayectoria del país.

#### 3.4.3.1. EL ARROZ.

La importancia del arroz en China ha sido y es trascendental. Hay que decir, en primer lugar, que es el principal productor de arroz del mundo<sup>172</sup> y que dentro del país está considerado como el principal cereal de cultivo, ya que la superficie plantada representa un 40% de la total dedicada a los cerealícolas y <<su producción ocupa cerca de la mitad de la global de los cereales del país>>.173

En segundo lugar, cabe destacar que la mayor parte del suelo dedicado al arroz se encuentra dentro de la esfera de los monzones de Asia Oriental. Se cultiva abundantemente en la cuenca del río Changjiang y las provincias al sur del mismo, aunque su límite ya se había ampliado en 1979 hasta la parte septentrional de la provincia de Heilongjiang. Hay que mencionar también el hecho de que se pueda cultivar en una latitud norte

superior a la de otros países, y de que se registren hasta dobles cosechas anuales.

El arroz se ha utilizado como uno de los alimentos básicos de la población. Entre otros usos cabe destacar el de la confección de papel.

#### 3.4.3.2. EL PEN-ZIN.

La antigua palabra china "Pen-zin" significa pequeño árbol enano y es de la que posteriormente ha derivado la japonesa *bonsai*, ya que fueron probablemente los misioneros budhistas chinos los que en el siglo X u XI llevaron el *bonsai* a Japón como objeto religioso, considerándolo como una comunicación con Dios. Y puesto que según la filosofía tradicional budhista todas las verdaderas obras de arte son escaleras hacia el cielo, al *pen-zin* se ha venido considerando como una obra de arte.

Existen distintos modos de cultivo según se efectúen en China del norte o China del sur. La manera preferida en el sur consiste en imitar solamente la naturaleza, cultivando exclusivamente árboles nacidos en el monte y conservándolos más o menos con la misma forma que recibieron de ésta, aunque manteniéndolos enanos. Por el contrario, en el norte, prevalece una idea diferente que consiste en conseguir de manera artificial formas armoniosas para esos arbolitos de reducidas dimensiones.

El arte de cultivar *pen-zin* en China empezó hace siglos y los principios son un poco oscuros, aunque los primeros conocimientos que se tiene de ellos es a través de pinturas o bien de comentarios

realizados en rollos de escritura *kanji*,<sup>174</sup> con fechas anteriores al siglo X3.

De China continental pasó enseguida a las islas japonesas. Y la primera vez que este arte se presentó en Europa fue en la Exposición Universal de París (1878) y en la de Londres (1909). El *pen-zin* o *bonsai* tuvo una resonancia pública muy fuerte, aunque algunos cultivadores europeos la tacharon de cruel.

#### 3.4.3.3. EL OPIO.

Entre los cultivos que más repercusiones han tenido a lo largo de la historia está la adormidera "*Papaver Somnifera*" de la que se extrae el opio, que es el jugo extraído mediante incisiones en los frutos de la planta, tras ser desecado a una temperatura de 100°.

Este uso y consumo de opio en China data de la Edad Media, época en que fue introducido por los árabes desde Turquía, India y Egipto. Desde entonces fue utilizado por hombres y mujeres con fines terapéuticos, aunque el filósofo chino Li Shi-shang <<dice en un libro suyo sobre el opio: "que cura, pero mata como un sable">>.175

Aunque hasta el siglo XVII China se autoabastecía de sus propios productos y no precisaba ninguno "del otro lado del sol", el hecho de que Europa necesitara gran cantidad de éstos, como por ejemplo el té, hizo que se introdujera en China por parte de los ingleses el contrabando de opio. Esto desencadenaría las Guerras del Opio que, a partir del siglo XVIII, dieron como resultado el libre comercio de este producto en China,



estableciéndose las relaciones comerciales entre ambos países. El número de consumidores aumentaría considerablemente, aunque más tarde desaparecería su uso tradicional.

Teniendo en cuenta que la posición del cuerpo y el ambiente tranquilo eran muy importantes para conseguir los efectos relajantes que conducían al sueño, el opio se fumaba generalmente tumbado y apoyándose sobre un costado, lo cual permitía un descanso relajado. Las clases sociales inferiores lo consumían en los llamados fumaderos de uso comunal, mientras que las personas ricas tenían una habitación reservada para su consumo en sus propias casas.

#### 3.4.4. LAS ARTES MARCIALES.

Se han venido denominado así a las técnicas de defensa y ataque influidas, generalmente, por la doctrina *Chan* o *Zen*, (rama del *Buddhismo Mahayana*), aunque también contempla ciertos aspectos del *taoísmo*. Lo cierto es que su explicación va más allá, pues requieren para cada una de ellas un especial detenimiento que pueda extraer las características esenciales de su conformación. Por ello, a continuación se van a tratar algunas de las más importantes.

##### 3.4.4.1. El WUSHU.

El *wushu* o *kunf-fu* es una de las más conocidas artes marciales chinas, que según afirma Yu Lu-ren <<pertenece al patrimonio cultural de nuestra nación>>.176

Este wusu, en cuanto a sus estilos, contenidos y formas encarna antiguos conceptos filosóficos, estéticos, éticos, morales y militares y ha sido representado pictóricamente en diversas ocasiones, no sólo por la belleza de sus valores deportivos, sino también por los artísticos.

Algunas sociedades y escuelas usaban como emblema los dos peces del yin y el yang, que son los dos principios opuestos del taoísmo, o bien los ocho diagramas del Tao. Otras colgaban pinturas en las paredes; también era usual colgar un tablero con caracteres en el dintel. Se solían exponer las diversas armas y muchos de sus practicantes llevaban camisas con representaciones simbólicas taoístas o del dragón y zapatillas de estilo chino. Todos estos fenómenos son signos del rico contenido que refleja esta actividad.

#### ORIGENES.

La siguiente pintura muestra dos figuras boxeando en tiempos de la dinastía Qing.



6. Boxeo en tiempos de los Qing.

La obra pertenece a un libro con hojas pintadas y en ella se puede apreciar la concentración mental de los contendientes, que guarda relación con la del *Chi* o energía vital y cósmica. No hay ningún otro medio de desarrollar el *Chi* que el de la acción. En cada movimiento hay que poner el *Chi*; no solamente la fuerza física de los músculos. Esta utilización del *Chi*, parece ser, que es lo más difícil de entender y practicar por parte de los occidentales, puesto que esta noción de energía es completamente desconocida.

A partir del siglo XI a.n.e. es cuando el *wushu* penetró en el campo artístico y literario, siendo tema de la música, danza, poesía, teatro, novela y acrobacia, además de representación pictórica.

#### 3.4.4.1.1. ORIGENES.

Los antecedentes del *wushu* se sitúan en tiempos remotos, cuando los antepasados tenían que defenderse de los animales y cazarlos para sobrevivir.

A partir de estas necesidades se fueron creando los primeros movimientos y elaborando las primeras armas ofensivas, que posteriormente se fueron desarrollando hasta formar parte del entrenamiento militar obligatorio, pasando a estar al servicio de la guerra.<sup>177</sup> Se cree que fue entonces cuando aparecieron las danzas marciales, ya que en la antigüedad eran comunes las ofrendas rituales al cielo, los antepasados, la tierra, etc. y que por aquel tiempo no había distinción entre el *wushu* y la danza.

Lin Chu-tang opina que <<su origen lo tiene en el *T'ai Chi Xh'uan*>>,<sup>178</sup> y la dificultad de conocer su evolución se debe a que los secretos eran transmitidos oralmente de maestros a discípulos, dentro de un mismo clan o familia.

También existe una leyenda que dice que fueron los dioses quienes enseñaron a los antepasados a combatir según ciertas técnicas, y de ello haría ya más de cinco mil años. Y que:

- Un primer origen se remonta a unos 3.000 años a.n.e., gracias a un médico llamado Hua To, quien creó una serie de movimientos para tonificar el cuerpo de sus pacientes y tranquilizar la tensión nerviosa. Dichos movimientos los imitó de los animales.

- El segundo origen se atribuye a un militar llamado Yuen Fei, en cuyo caso el *Tai Chi* sería algo más moderno, tal vez unos mil años, tratándose de movimientos usados para la contracción y la relajación muscular.

- Un tercer origen por el cual llegaría a China junto con el Buddhismo, introducido en China por el monje llamado *Boddhidarma*, máximo representante de la meditación budhista *Chan*. Este fundó su monasterio en Shao-lin y enseñaba a sus discípulos y alumnos a practicar unos ejercicios físicos con respiración apropiada en una especie de *yoga* dinámico.

#### 3.4.4.1.2. DESARROLLO.

De estos movimientos indicados anteriormente fueron saliendo los del boxeo chino o *Kung-fu*. Lin Chu-tang apuntaba que <<una variante de este origen explica que es posible que unos militares chinos se refugiaran en el monasterio budhista después de ser derrotados por los manchúes. Se hicieron monjes, lo cual era una tradición corriente en aquella época, y ellos fueron los que enseñaron a los demás monjes las técnicas de combate con las manos desnudas, que habían experimentado en los campos de batalla, perfeccionándolos conjuntamente con las técnicas usadas en los ejercicios físicos de *Boddhidarma*>>.179

Así se entiende que en la época de la dinastía *Tang* (618-907) apareciera un sistema de concurso de artes marciales cuyo objeto era seleccionar a los mejores guerreros y que, posteriormente, la corte imperial de los *Song* (960-1279) definiera y precisara los reglamentos que dieron lugar a las primeras organizaciones de entrenamiento.

Y así fue como en la dinastía *Ming* (1368-1644) las artes marciales conocieron su apogeo, publicándose la obra "Notas sobre el entrenamiento militar", del famoso general de la época *Qi Ji-guang* sobre arte militar y artes marciales. En cambio *Xu Cai* escribe que:

"La dinastía *Qing* prohibió al pueblo practicar el *wushu*, que sin embargo, se difundió en secreto. Diversas escuelas se crearon para divulgar centenares de juegos".180

Esto dio lugar a la aparición de escuelas de boxeo *Taiji*, *Pigua* y la de los Ocho Trigramas, que estaba basada en la disposición de los trigramas del *I Ching* o Libro de los Cambios, celebrándose numerosas competiciones.

En cuanto al desarrollo actual de este tipo de manifestaciones, Fernando Granda escribía lo siguiente en 1990:

"...se practican numerosas variantes del *wushu*, siendo las más conocidas el boxeo de sombra *houquan* (al estilo del mono), el *shequan* (al estilo de serpiente) y el *zuquan* (boxeo del ebrio)".<sup>181</sup>

Yu Lu-ren y Li Chu-tang están de acuerdo en asegurar que las técnicas del *Kung Fu* fueron inventadas en realidad observando los movimientos y las reacciones de los animales, si bien puede afirmarse que en definitiva aquí se trata de utilizar las diversas posibilidades del cuerpo humano, como el equilibrio y la estabilidad del cuerpo, la velocidad de reflejos y movimientos, la potencia, la agilidad, el coraje, la astucia y la ligereza en los desplazamientos, y otra cosa muy valiosa: la utilización de la fuerza o energía vital (*Chi* en la China, *Ki* en Japón y *Prana* en la India). Otro concepto muy utilizado también es el del *Yin* y el *Yang*, así como el de los Cambios, base del libro clásico *I Ching* y del *Taoísmo*.

En Oriente, ya sea en la India con el Yoga<sup>182</sup> o en China o Japón, siempre ha tenido una primordial importancia la respiración y justamente en el Yoga los métodos respiratorios del *Pranayama* han logrado unas técnicas muy desarrolladas. La razón de esta importancia dada a la respiración viene de la idea de que por la misma el cuerpo humano capta la energía cósmica del *Chi*. Estos métodos respiratorios se llaman en chino *Lien Chi* (medios para transmitir el soplo del *Chi*) y normalmente van unidos a unos preceptos de dietética.

*Chi* es el principio de todo lo que existe, es el principio fundamental y es lo que nos permite vivir; todo viene del *Chi* y todo vuelve a él. Mientras el hombre vive, necesita seguir recibiendo el *Chi* universal con un influjo continuo dejándolo fluir naturalmente. Por esto nunca se tiene que parar esta circulación del *Chi*, aunque voluntariamente se puede dirigir hacia algunas direcciones, ya que el entrenamiento oriental consiste en aprender a dirigirle. Así es como:

"En el *Kung Fu* se tiene que coordinar siempre la acción del espíritu con la del cuerpo, es decir, unir la energía del *Chi* con la energía muscular. Es necesario un esfuerzo consciente para liberar el *Chi* y precisamente en este esfuerzo reside todo el secreto, pero este esfuerzo tiene que ser un acto libre. El impulso puede surgir del corazón donde alienta escondido y más o menos oculto bajo el peso de los pensamientos".<sup>183</sup>

A medida que pasaba el tiempo cada maestro fue introduciendo nuevos movimientos o bien modificando algunos existentes, de acuerdo con

sus propias necesidades y convicciones, creando una escuela propia y guardando en secreto sus nuevas consecuciones.

El *wushu* actualmente se clasifica en dos disciplinas: con armas y sin ellas, dentro de las cuales cabe considerar siete categorías de *wushu*, que son los boxeos *changquan* (o boxeo largo), *nanguan* (o boxeo del sur) y *taijiquan* (o boxeo del Supremo). En las que llevan armas suelen utilizarse: sable, lanza, espada, palo o bastón, látigo de nueve segmentos, *liuxingchui*,<sup>184</sup> etc. Todas ellas mantienen la esencia y originalidad propias de las artes marciales tradicionales chinas.

Xu Cai define el *Baguazhang* como el boxeo denominado Palma de los ocho polos, el *Bajiquan* como boxeo de los ocho polos y el *Xinyiquan* como el boxeo imitación de los movimientos de los animales.<sup>185</sup>

Para terminar hay que señalar que, en general, este tipo de manifestación se ha incorporado a los grandes espectáculos teatrales de China, especialmente el de la Opera de Beijing.

#### 3.4.4.2. EL TAIJIQUAN.

El *Taijiquan* o boxeo del Supremo es una modalidad de *wushu* que se ha ido desarrollando ampliamente hasta el momento actual y que forma parte de la rica herencia cultural de China. También se considera producto de la combinación de algunas formas de boxeo folklórico con movimientos respiratorios.



En cuanto a la palabra *taiji*, proviene del Libro de los Cambios, que es la obra filosófica más antigua de China. Su significado es *génesis del universo*, que incluye los dos principios opuestos en la naturaleza: el *yin* y el *yang*, los cuales se relacionan mutuamente produciendo todas las cosas.

El investigador Yan Nai-hua, en un artículo publicado en 1989, remontaba la existencia del *taijiquan* a unos 300 años.<sup>186</sup> Desde esa fecha las escuelas fueron sufriendo un gran desarrollo. Por otra parte, Yan Nai-hua asegura que Chen Wang-ting, comandante de la guarnición distrital de Wenxian en la dinastía *Qing* (1644-1911) creó la escuela *Chen* a partir del *taijiquan* en 13 movimientos. La escuela *Chen* proviene de Chen Fa-ke y es a base de movimientos tanto vigorosos como plásticos y que conservan bastante de las formas antiguas.

La escuela *Yang*, de Yang Cheng-fu (1883-1936), caracterizada por la relajación y el equilibrio, fue creada en las postrimerías de la dinastía *Qing* por parte de Yang Lu-chan, admirador de Chen Wang-ting y oriundo de la provincia de Hebei. Transformó los movimientos fuertes en desplazamientos suaves, ligeros e ininterrumpidos.

Posteriormente Wu Yu-xiang, paisano de Yang Lu-chan, basándose en las escuelas *Chen* y *Yang*, introdujo una serie de formas bien ordenadas, de movimientos simples y ligeros y de corto alcance.

Otra escuela desarrollada por Wu Jia-quan, discípulo de Yang Lu-chan, pasó a denominarse escuela *Wu*, de Wu Jia-quan (1870-1942), de movimientos continuos y suaves. Era de origen

manchú, destacándose las posturas armoniosas y los movimientos flexibles y bien coordinados.

Y la escuela *Sun*, de características marciales, conformada por Sun Lu-tang (1861-1932), que se distingue por la destreza y agilidad en los movimientos rápidos y gran dinámica de los pies.

#### 3.4.4.3. EL QIGONG.

El *Qigong* es un deporte típico de China y a la vez una terapéutica respiratoria que tiene también una tradición multisecular, pues los registros más antiguos datan de hace unos tres mil años.

Guarda una relación estrecha con la práctica de la caligrafía, ya que tanto al escribir de pie caracteres de gran tamaño, para lo cual se necesita la fuerza de todo el cuerpo, como si se escribe sentado, se debe mantener levantada la palma de la mano, el antebrazo en posición horizontal, erguida la cabeza y derecha la espalda. Y de una manera o de otra hay que controlar bien la respiración, por lo que es mejor saber *qigong*, puesto que la respiración debe coordinarse con el ritmo de cada uno de los movimientos de la mano.

El calígrafo Zhang Zhong-yu escribía en agosto de 1989 lo siguiente:

"Hace tres años, la Academia de Ciencias de China realizó una investigación sobre los efectos para el cuerpo humano producidos por la función caligráfica y fui precisamente el blanco de su investigación. Se descubrió que cuando yo escribía sosteniendo el pincel con los cinco dedos se movían 36 articulaciones de mi cuerpo, y que el pensamiento, el latido cardíaco y la

respiración respondían al ritmo de los movimientos del brazo, la muñeca y los dedos".<sup>187</sup>

Esto viene a demostrar que la frecuente práctica de la caligrafía es provechosa para la salud, ya que contiene dos aspectos fundamentales como son la cultura física, por un lado, y la gimnasia curativa por otro. Y aunque las escuelas son muchas, todas ellas prestan gran atención a:<sup>188</sup>

- La posición: forma de sentarse, acostarse, permanecer en pie, caminar, etc.
- La respiración y la oxigenación interior.
- La mente, en cuanto a concentración en una idea y quietud física.

#### 3.4.4.4. KARATE.

Los orígenes de este arte marcial hay que situarlos en China, aunque su posterior desarrollo se efectuara en las islas de Luchu,<sup>189</sup> que están a unas doscientas millas al suroeste de Japón.

Yasu Kishi escribió que <<a principios del siglo XVIII, las islas fueron conquistadas por los japoneses al mando de Daimyo de Satsuma. Los luchuanos continuaron pagando tributo a China y Japón hasta 1879, en que el rey fue llevado cautivo a Tokio, y el gobierno se reorganizó como una provincia japonesa al estilo de Okinawa Ken>>.<sup>190</sup>

El kárate surgió como consecuencia de que, tanto los antecesores chinos como los conquistadores venidos de Japón no permitían el uso de ninguna clase de armas a los naturales de Luchu,

por lo que éstos tuvieron que inventar y desarrollar un sistema de lucha a base de utilizar las manos, los pies, codos, etc., para poder enfrentarse a sus opresores. Es, por tanto, un sistema de manos desnudas, como la misma palabra indica: <<kara>> = desnuda y <<te>> = mano.

Gichin Funakoshi, japonés que dedicó su vida entera al estudio del kárate, también dejó escrita esta opinión sobre estos orígenes. Decía:

"Aunque no se trata de un hecho constatado, me parece indudable que el boxeo chino llegó a Okinawa a través del mar y, combinándose con el estilo indígena de combate, conformó los fundamentos de lo que ahora se conoce como karate".<sup>191</sup>

En definitiva, es un arte en el que está presente la espiritualidad, e incluso, en algunos de sus movimientos o formas, como el karate katas, están especialmente encaminados a purificar el espíritu de los combatientes. Así se comprende que en la nomenclatura de las escuelas, el puño sea conocido como el <<alma>> de este arte.

#### 3.4.4.4.1. LAS ESCUELAS WUTANG Y SHAOLIN CHUANFU.

Durante las Dinastías Yuan, Ming y Qing florecieron dos escuelas de boxeo en China: "Wutang" y "Shaolin Chuanfu" o "Shoringi Kempo", que se pensaba correspondían a las dos escuelas de Karate en Okinawa: "Naha-te" y "Shuri-te". Se atribuye la fundación de la Escuela Wutang a un tal Chang San-feng, mientras que la de Shaolin Chuanfu se dice que

fue fundada por el propio Daruma (*Bodhidharma*), el creador del *Buddhismo Chan-Zen*. En realidad, el nombre de *Shorinji Kempo* es el nombre japonés de la "*Shaolin Chuanfu*" china.

Ambas escuelas eran muy populares y sus practicantes daban, a menudo, exhibiciones públicas.

A través de la leyenda se sabe que la escuela *Wutang* tomó su nombre de una montaña china, donde se decía había sido practicado por primera vez, mientras que *Shorinji* es la pronunciación japonesa correspondiente al templo de *Shaolin*, en la provincia de *Hunan*, donde *Daruma* predicó la doctrina de *Buddha*. Según la versión histórica, a sus seguidores se les imponía un entrenamiento muy riguroso: después de que muchos cayeran exhaustos, les ordenaba recomenzar el entrenamiento de su cuerpo a la mañana siguiente, de tal forma que sus mentes y corazones crecieran para seguir el camino de *Buddha*. Su método era una especie de boxeo, que llegaría a conocerse con el nombre de *Shorinji Kempo*.

Gichin Funakoshi destacaba el hecho de que, en un principio, <<las dos escuelas de boxeo chino se asociaron con las dos de *Okinawa*: *Shorin-Ryu* y *Shorei-Riu*, pero la verdadera relación que existió entre ambas se perdió hace mucho en las tinieblas del tiempo. Lo mismo puede decirse de las escuelas *Shuri-te* y *Naha-te*>>.192

Las técnicas de la escuela *Shorei* estaban indicadas para personas corpulentas, mientras que las *Shorin* eran más adecuadas para personas

de menor envergadura y fuerza, aunque ambas tenían sus ventajas e inconvenientes, pues la *Shorei*, por ejemplo, enseñaba un tipo de autodefensa más efectivo, pero le faltaba la movilidad de la *Shorin*.

Las técnicas actuales de karate están basadas en estas dos escuelas, de las que han recogido lo mejor de cada una de ellas.

#### 3.4.5. LA ACROBACIA.

La acrobacia china constituye una de las artes escénicas más milenarias del mundo y sus raíces guardan estrecha relación con la vida cotidiana de la antigüedad, como las faenas productivas o los combates y ceremonias religiosas. La belleza plástica que emana de ella ha sido captada en diferentes ocasiones por diferentes pintores y artistas del país.

##### 3.4.5.1. ORIGENES.

Esta rama artística cuenta con más de 2.000 años de existencia y proviene de las masas populares. Sus números se han ido desarrollando con el paso de los siglos y las manifestaciones también se han plasmado en dibujos, frescos o grabados sobre ladrillo, estatuillas de madera, tallas, etc., que han salido a la luz gracias a los descubrimientos realizados en los últimos años en diferentes excavaciones arqueológicas.<sup>193</sup>

En el Período de la Primavera y el Otoño (770-475 a.n.e.) y en el de los Reinos Combatientes (475-221 a.n.e.), la acrobacia pasó a ser un arte independiente, que se desarrollaría ampliamente

durante la dinastía *Tang* (618-906), donde los artistas actuaban incluso en la corte.

En las dinastías *Ming* y *Qing* el carácter de la acrobacia se enriqueció más aún, ya que fueron asimilándose las características de otros pueblos hermanos como las de la nacionalidad *Han*. Aumentaron las complicaciones y la dinámica, ocurriendo algo muy significativo: la incorporación de sus efectos en la ópera de *Beijing* y otras óperas más.

La que se representa actualmente se distingue del circo o de otras acrobacias de otros países por su estilo peculiar y su técnica. A este respecto, Wu Rui-gen escribió en 1990 que fue calificada como <<una flor exótica de Oriente>>.194

En la "Danza del dragón y el león", por ejemplo, los acróbatas llevan ropajes vistosos y bailan con los dragones y leones al compás de una melodía clásica china, transportando a los espectadores al misterioso ambiente poético de la cultura oriental y haciéndoles partícipe de sus mitos.

#### 3.4.5.2. MATERIAL ACCESORIO.

Los utensilios empleados en las representaciones tradicionales eran instrumentos de producción, armas de combate y objetos de uso cotidiano como sillas, mesas, aros, tridentes, espadas, jarrones, tazones y platos, entre otros.

Pero también existían otros números acrobáticos que se han venido desarrollando sobre la base de la habilidad con que se utilizaban antiguamente

algunos instrumentos, y que dieron lugar a los ejercicios con fisga, la tensión de arcos o los juegos de boleadoras. Hay, en cambio, otras representaciones de acrobacia que se crearon sin la ayuda de ninguno de estos instrumentos; por ejemplo: los equilibrios sobre pértida y las funambulerías.

#### 3.4.6. LA OPERA DE BEIJING.

La Opera de *Beijing* es una forma artística más de la tradición de China que está considerada como una de las joyas más valiosas de su patrimonio cultural. Suele ser motivo elegido por los pintores para sus realizaciones, aunque ella en sí misma ya es todo un signo pictórico.

##### 3.4.6.1. ORIGENES.

Surgió del pueblo, tal vez debido a que en los primeros tiempos actuaban al aire libre, y su nacimiento puede datarse hace unos 203 años, siendo *Beijing* capital de la dinastía *Qing*, de la que tomó su nombre.

##### 3.4.6.2. PERSONAJES.

Los tipos de personajes que suelen aparecer en las obras son variados: *Xiaosheng*, *Laosheng*, *Laodan*, *Jing*, *Qingyi*, *Huadan*, *Wenchou* y *Wuchou*. Se clasifican según la edad y el carácter de cada uno, pudiendo darse cuatro tipos:

1ª).- Tipo *dang*. Es el correspondiente a los personajes femeninos y se divide en las siguientes categorías principales según el carácter que



represente el personaje en cuestión: *qingyi* (mujer joven, seria y virtuosa), *huadan* (mujer vivaracha, alegre y coqueta), *guimendan* (jovencita soltera que aún vive con su familia), *wudan* (amazona, o luchadora intrépida), *daomadan* (militar), *laodan* (papel reservado a las mujeres mayores); y otras más.

2°).- Tipo *sheng*, que se refiere a los personajes masculinos y se divide en tres tipos diferentes: el *laosheng* (anciano que lleva siempre una barba), *xiaosheng* (muchacho), *wusheng* (guerrero o militar, especializado en acrobacias), etc.

3°).- Tipo *chou*. Incluye a los bufones, militares y civiles, que suelen llevar por lo general pintados los ojos y la nariz en forma de círculos blancos. Generalmente hay dos clases de bufones: el de tipo ingenuo, simpático y bueno, que distrae con sus chistes y su inocencia. Es un personaje honesto y digno, normalmente un intelectual un poco excéntrico o un soberano sin ninguna autoridad, etc. El segundo tipo de *chou* representa, a veces, un papel antipático.

4°).- Tipo *jing* o *hualian*. Este cuarto tipo simboliza a los hombres cuyos rostros tienen que ser pintados para exteriorizar determinadas características como violencia, grosería, astucia, etc. Así, el *hualian* comprende entre otros la figura del *dahualian*; es decir, el *tongchui hualian* (cantante de cara pintada), y al *erhualian* o *jiazi hualian* (militar de cara pintada). Igualmente puede ser un bandido o un aventurero, y también un juez o un general; es decir, cualquier personaje que destaque por un tipo de carácter enérgico o rudo.

### 3.4.6.3. ORQUESTA.

Y dentro del conjunto de actividades que configura una representación de ópera está el papel sumamente importante que asume la orquesta. Normalmente tiene un elenco muy reducido (siete u ocho personas) que se sitúan en el lado derecho del escenario. Los instrumentos de percusión tienen un papel fundamental puesto que marcan el ritmo y puntúan la voz y los gestos de los actores. Los instrumentos más utilizados son:

- el tambor plano (*danpi gu*),
- las claquetas de madera (*jiaban*),
- el tambor (*tanggu*),
- el pequeño "gong" (*xiaoluo*),
- El "gong" grande (*daluo*)
- los címbalos (*bo*),
- la vihuela de dos cuerdas (*huqin*),
- el laúd de tres cuerdas (*sanxian*),
- el laúd en forma de luna (*yueqin*),
- el oboe chino (*suona*),
- la flauta travesera de bambú (*dizi*).

Por último, una nota curiosa a resaltar es el hecho de que los músicos de la ópera china no tienen partitura y tocan de memoria todas las piezas. Tampoco cuentan con un director de orquesta propiamente dicho, aunque el músico que toca el tambor es el que asegura la dirección del conjunto. Y es el actor el que da a la orquesta la señal para la <<puesta en marcha>>.

### 3.4.6.4. EXPRESION.

Hay que tener en cuenta algunos aspectos en la expresión de los personajes de la ópera de *Beijing*.

Uno de ellos es la pintura de los rostros que da como resultado las características máscaras, para las que se utilizan pigmentos de diversos colores que maquillan y acondicionan la expresión de los diferentes estados emocionales de los actores, según el papel que éstos tengan que desarrollar.

Otra es el vestuario, pues también está conformado para que el público distinga las diferentes particularidades de los personajes: a los leales de los astutos, a los bondadosos de los malos, así como la belleza de la fealdad. Los ropajes que portan cada uno de ellos se corresponden esencialmente con los utilizados en la dinastía Ming durante el siglo XV.



7. Opera de Chaozu titulada *Ding Richang*.

La imagen anterior corresponde a un momento en la representación de una ópera titulada *Ding Richang*, de Chaozu. Ding fue un progresista hombre de Estado en las postrimerías de la dinastía *Qing*, que propugnó la asimilación de ideas y ciencias avanzadas de Occidente.

En definitiva, hay que considerar, al igual que ya escribiría Rewi Alley en su monografía de 1984, que la ópera de Beijing es el primer amor de los chinos:

*"... one may say that the people of China today, although they warmly receive the diversity of theatre that is developing, will certainly not forget they first love, the Peking Opera".*<sup>195</sup>

Y con estas bellas palabras de Alley, que se disponen en forma de broche para cerrar el conjunto de registros e implicaciones que se han ido mostrando a lo largo de estas páginas, reflejando la génesis y el desarrollo de los signos en China, partiendo desde la antigüedad, y tratando de sacar a la luz aquellas proposiciones más intrínsecas que forman parte de su sintaxis a través del tiempo, se da paso a la segunda parte de este trabajo: "El signo en la pintura china de las dinastías *Ming* (1368-1644) y *Qing* (1644-1911)", que comenzará en el Tomo II con una guía estructural personalizada para el reconocimiento de los diferentes signos.

---ooo0ooo---

1 PARAIN, Brice: "El prensamiento prefilosófico y oriental", V.1. Madrid: Siglo XXI Editores, S.A., 1984 (10ª castellano), p.6.

2 *Op. cit.*, p.6.

3 QUIGLEY, Carroll: "La evolución de las civilizaciones". (T.O. en inglés: "The evolution of civilisations", Nueva York: The Macmillan Company, 1961). Trad. de Luis Tobío. Buenos Aires: Editorial Hermes, 1963, p.26.

4 Así aparece en: "China". (Trad. de María José Enríquez de Salamanca. Adapt. de Pierre Pontico). Madrid: Ediciones El País, S.A. / Aguilar, S.A. de Ediciones, 1992, p.23.

5 Q.v.: SUE-HEE KIM: "Historias del Viejo Mundo. La antigua China". Madrid: Historia 16, número 17, 1988, p. 60. (Seres <<proviene de la palabra *Sí -Ssu-*, seda en lengua china, que fue transmitida a Europa como ser por los griegos, lo que ofrece la connotación obvia de la existencia de comercio de seda probablemente desde el año 220 a.n.e.>>).

6 Sobre Catay o (Cathay) también se ha escrito que <<en el siglo XII, el nombre de una tribu que reinaba en el norte de China -Dinastía Liao- conoció a los chinos como *Ch'itan* o *Khitan* y a sus vecinos de Asia Central como *Khitali*, de los que se derivó Catay -Cathay- en Europa. En la Edad Media incluso hubo dudas sobre si las dos denominaciones, China y Cathay, se referían a un solo país, igual que ocurrió en los tiempos antiguos con Sina y Seres. Estas dudas son concebibles, puesto que un nombre había llegado por ruta terrestre y el otro, por la marítima>>. SUE-HEE KIM: "Historias del Viejo Mundo. La antigua China". Madrid: Historia 16, número 17, 1988, p.60.

7 Fue recibido favorablemente por el Gran Khan (Kublai-Khan). Q.v.: RIOS Y RIOS, Angel de los: "La parte de los montañeses en el descubrimiento de América". Santander: Imprenta y litografía de L.Blanchard, 1892, pp.17-23.

8 Q.v.: "China", Revista Ilustrada, nº 12/91. (En el artículo: "Beijing", de LIN YAMIN). Trad. de Zhang Yonghua. Beijing: Corporación China de Comercio Internacional del Libro, 1991, p.29.

9 RACIONERO, Luis: "Oriente y Occidente". Barcelona: Editorial Anagrama, 1993, p.113.

10 Datos extraídos del libro: "China" de AA.VV., trad. por M.J. Enriquez de Salamanca. Madrid: Ediciones El País, S.A. / Aguilar, S.A. de Ediciones, 1992, p.23.

11 SNOW, Edgar: "La China Contemporánea". V.1. (T.O.: "The Other Side of the River". Nueva York: Random House, 1961). Traducida por Julieta Campos. México: Fondo de Cultura Económica, 1965, p.32.

12 QI WEN: "China". Beijing: Ediciones en lenguas extranjeras, 1979, p.2. Los nombres que están entre paréntesis corresponden a las ciudades sede de los gobiernos populares de las provincias y regiones autónomas, respectivamente.

13 Actualmente República de Taiwan, cuyo nombre oficial es República de China; es decir, el mismo que adoptó la entidad política fundada en 1912 por Sun Yat-sen, aunque esta denominación se utiliza cada vez menos, incluso por el gobernante KMT, que recurre con frecuencia a las siglas o habla de la República de China en Taiwan.

14 Los datos sobre nacionalidades han sido publicados por Beijing: Corporación China de Comercio Internacional del Libro, 1989, del artículo escrito por CHAI YULING: "Población china", de la Revista "China Construye", V.XXX, n.º.8, p.41.

15 CHAI YULING: "Población china". Artículo de la Revista "China Construye", V.XXX, n.º.8. Beijing: Corporación China de Comercio Internacional del Libro, 1989, p.41.

16 *Op. cit.*, p.41.

17 LI CHI: "The Beginnings of Chinese-Civilization". Seattle: University of Washington Press, 1957, (Intr.).

18 ANDERSON, J.G.: "Researches into the Prehistory of the Chinese". Bulletin of the Museum of Far Eastern Antiquities, núm. 15, 1943, p.25. Q.v.: CAMPBELL, Joseph: "Las máscaras de Dios". Versión española de Belén Urrutia. (T.O.: "The masks of God: Oriental Mythology"). Madrid: Alianza Editorial, S.A., pp.410 y 413.

19 CAMPBELL, Joseph: *op. cit.*, p.414.

20 *Op. cit.*, p.414.

21 antiguamente Chang-an.

22 Q.v.: KITAURA, Yasunari: "Historia del arte de China". Madrid: Ediciones Cátedra, S.A., 1991,, pp.17 y ss.

23 *Op. cit.*

24 El arqueólogo chino Wu Ching-ting descubrió en 1929, en Chéng-tzu-yai, Lung-shan-chen, Santung, unas cerámicas negras y brillantes, con un grosor tan fino como el de la cáscara de huevo, que se llamaron hei-tao, junto con objetos muy elaborados de piedra y hueso, pertenecientes a esta cultura Lung-shan, que lleva el nombre de la ciudad donde se descubrió. (Bibliog.: KITAURA, Yasunari: *op. cit.*, pp. 20-21-22).

25 Fuente: QI WEN: *op. cit.*, p.257; (ampl.).

- 26 También se puede encontrar como dinastía *Hia*. La denominación correcta se rige por la normativa de Pinyin, de 1975, extensiva a todos los nombres.
- 27 También se puede encontrar como dinastía *Chang*.
- 28 También se puede encontrar como dinastía *Chou*, *Cheu* y/o *Tcheu*.
- 29 También se puede encontrar como dinastía *Chin*.
- 30 También se puede encontrar como dinastía *Sung*.
- 31 Se puede encontrar como dinastía *Ching*, *Ch'ing* y/o *Ts'ing*. La nomenclatura correcta es la de Pinyin, de 1975.
- 32 CONFUCIO Y MENCIO: "El Chu-King, el Ta-Hio, El Lu-Yu, el Tchung-Yung, el Meng-Tseu". (Trad., noticias preliminares y notas de Juan Bautista Bergua). Madrid: Clásicos Bergua, 1969, p.13.
- 33 BERGUA, Juan B. en op. cit., p.587.
- 34 CONFUCIO: "Lun Yu", XIV, 40. Q.v.: CONFUCIO Y MENCIO: op. cit., p.13.
- 35 CONFUCIO: "Lun Yu", VII, 19. Op. cit., p.588 y ss.
- 36 CONFUCIO: "Lun Yu", VII, 18. Op. cit., p.588.
- 37 CONFUCIO: "Lun Yu", XV, 4. Op. cit., p.588.
- 38 También se ha trad. como: <<Retirarse en la oscuridad, tal es la vía (el camino del Cielo)>>. LAO TSE: "Tao te Ching", c.9,3. [1977]. (Edición preparada por Carmelo Elorduy). Madrid: Ediciones Orbis, S.A., 1983, (2ª), p.103.
- 39 Q.v.: CONFUCIO: "Lun Yu", VIII, 21. En CONFUCIO Y MENCIO: op. cit., p.588.
- 40 Algunos autores se refieren a él como rey Wen.
- 41 CONFUCIO: "Lun Yu", VIII, 20. En el libro de CONFUCIO Y MENCIO: op. cit., p.589.
- 42 Frase del "Libro de las canciones". Op. cit., p.589.
- 43 "Lun Yu", XX, 1. Op. cit., p.589.
- 44 "Lun Yu", VII, 5. Op. cit., p.589.
- 45 Confucionismo, Confucianismo.
- 46 Juan B. Bergua en noticias preliminares y notas a la trad. de op. cit., pp.13-14.

- 47 SHI JUN: "Confucio y la cultura china". Artículo de la Revista "China Construye". V.XXX, nº.9. Beijing: Corporación China de Comercio Internacional del Libro, 1989, p.14.
- 48 Juan B. Bergua en noticias preliminares y notas a la Trad. de op. cit., p.32.
- 49 SHI JUN: op. cit., p.15.
- 50 Juan B. Bergua en noticias preliminares y notas a op. cit., p.16.
- 51 Op. cit., p.17.
- 52 Fuente: WYN, J.: "Confucio". Barcelona: Libroexpres, 1982. p.23.
- 53 Otros autores escriben su nombre como Schu-leang Ho.
- 54 SHI JUN: op. cit., p.12. Shi Jun es Profesor de Filosofía de la Universidad Popular de China y Presidente de la Asociación de Estudio de la Historia de la Filosofía Moderna de China.
- 55 Op. cit., p.13.
- 56 WYN, J.: op. cit., pp.113-114.
- 57 CONFUCIO Y MENCIO: op. cit., p.30.
- 58 Op. cit., p.30.
- 59 Op. cit., p.30.
- 60 Op. cit., p.31.
- 61 Op. cit., pp.31-32.
- 62 Juan B. Bergua en las noticias preliminares a la Trad. de op. cit., p.32.
- 63 Op. cit., p.36
- 64 CONFUCIO (Lun Yü, c.7,1). Op. cit., p.11.
- 65 CONFUCIO Y MENCIO: op. cit., p.39.
- 66 Según J. WYN en op. cit., p.113.
- 67 Op. cit., p.115.
- 68 Op. cit., p.58.
- 69 Para Richard Wilhelm, quien ha dedicado un voluminoso estudio a la investigación del Yi-King ("I Ging, das Buch der Wandlungen". Düsseldorf 1956, trad. castellana: "I



Ching, el Libro de las Mutaciones"), además de una monografía sobre Confucio (Madrid: Alianza Editorial, 1966). Q.v.: WYN, J.: "Confucio". Barcelona: Libroexpres, 1982, p.58.

70 HUSSERL, Edmund: "Invitación a la fenomenología". [T.O.: (A. "Der Encyclopädia Britannica Artikel, publicado en Phänomenologische Psychologie, Vorlesungen Sommersemester 1925. Husserliana (Edmund Husserl Gesammelte Werke), Band IX. // (B. "Die Krisis des europäischen Menschentums und die Philosophie. Publicado en alemán por Martinus Nijhoff, Publishers, B.V.). // (C. "Die Philosophie als menschheitliche Selbstbesinnung, Selbstverwirklichung der Vernunft). Publicado en alemán por Marinus Nijhoff, Publishers, B.V. La Haya, para A, B y C: 1962, 1954 y 1954 respectivamente]. Trad. de: A. Antonio Ziri6n, B.Peter Beader, C. Elsa Tabernic. Intr. de Reyes Mate. Barcelona: Ediciones Paid6s Ibérica, S.A., 1992, p.69.

71 Confucio en "El libro de las Mutaciones". Q.v.: J. Wyn: op. cit., pp.58 y ss.

72 Op. cit.

73 Op. cit.

74 WYN, J.: op. cit., pp.60-61.

75 Op. cit., p.61.

76 Op. cit., p.41.

77 Para 6l, este ethos pod6a ser: moral y pol6tico, en primer lugar; su culminaci6n estaba en el ideal del <<noble>>. Tener relaci6n con las nociones del saber fundamental vigente. Y por 6ltimo, manifestarse como interrogante de c6mo la bella perfecci6n de este mundo intelectual vacila y queda suspendida por la conciencia del ser humano.

78 Para 6l, este ethos pod6a ser: moral y pol6tico, en primer lugar; su culminaci6n estaba en el ideal del <<noble>>. Tener relaci6n con las nociones del saber fundamental vigente. Y por 6ltimo, manifestarse como interrogante de c6mo la bella perfecci6n de este mundo intelectual vacila y queda suspendida por la conciencia del ser humano.

79 O "Tao Te King".

80 En el c.1 del "Tao Te Ching": op. cit., p.97, se dice: "El Tao, que puede ser expresado, no es el Tao perpetuo".

81 Q.v.: Juan B. Bergua en las notas al libro de CONFUCIO Y MENCIO: op. cit., p.586.

82 *Op. cit.*

83 Algunas veces su nombre se encuentra escrito como Lao-Tzu.

84 Se puede encontrar como Tchouang Tcheou o Tchouang Tseu. La nomenclatura exacta es la de Pinyin, de 1975.

85 También se puede encontrar como Lie-tseu.

86 Actualmente Chansi.

87 SIERRA DE LA CALLE, Blas: "Catay. El sueño de Colón". Salamanca: Junta de Castilla y León. Consejería de Cultura y Bienestar Social, 1991, p.93.

88 RACIONERO, Luis: "Textos de Estética Taoísta". Madrid: Alianza Editorial, S.A., 1983, pp.33-34.

89 Introducción de Carmelo Elorduy al "Tao Te Ching": *op. cit.*, p.9.

90 En CONFUCIO Y MENCIO: *op. cit.*, p.13.

91 "Tao Te Ching", c.34: *op. cit.*, p.118.

92 *Op. cit.*, p.16.

93 ARISTOTELES: "De Mundo". Berlín: Opera, ed. Bekker, 1831, 7, 401, 12.

94 FESTUGIERE: "La Révélation d'Hermès". París: Trismegiste, 1954, IV. pp.65 y ss. + II, pp.516 y ss.

95 Ps. DIONISIO AEROPAGITA: "De Divinis nominibus", c.I, sec.4, ed. Brujas: Chevallier, 1937, I, pp. 43 y 45.

96 PLATON: "Timeo", c.92. París: Ed. Rivaud. "Les Belles Lettres", 1949, X, p.228.

97 PLATON: "Parménides". París: Ed. A. Diès. "Les Belles Lettres", T.VIII, 1956, p.64.

98 c.42 del "Tao Te Ching": *op. cit.*, pp.126.

99 Una gran mayoría de autores castellanos, ateniéndose a la ortografía del "Diccionario de la Real Academia", escribe buda, la voz sánscrita *buddha*. Pero hay que tener en cuenta que este uso del término buda y sus derivados (transcripción de las voces sánscritas *budha* y *buddha*) puede dar lugar a confusiones si no se especifican claramente las diferencias existentes entre ambos términos, ya que *budha* significa sabio o inteligente, mientras que *buddha* designa el estado interior de quien, trascendiendo la ilusión del mundo, alcanzó el conocimiento liberador. Algo similar ocurre con *Budhismo*, que significa sabiduría, mientras que *Buddhismo* es el sistema filosófico promulgado

por Sidharta Gautama. (Q.v.: MOREL, H.V. y MORAL, J.D.: *op. cit.*, p.63). Por este motivo, se ha preferido utilizar para este trabajo las voces en sánscrito.

100 Con el nombre de *Mahâyâna* se designa la escuela o corriente *buddhista*, de particular preponderancia en China, Japón, el Tíbet y Corea. Literalmente es el "Gran Vehículo", de carácter místico, contemplativo. Su texto escritural es el *Tipitaka* ("Las tres pitakas", o cestas de la Ley). Pitaka se traduce literalmente como cesta. Es un término *buddhista* con el que se designa a una de las tres colecciones de escrituras que integran al Canon Pali *Tipitaka*; es decir, triple cesta. El "*Tipitaka*" abarca el "*Vinaya-pitaka*" (Cesta de la disciplina), El "*Sutta-pitaka*" (Cesta de los Discursos) y el "*Abhidharmma-pitaka*" (Cesta de los dogmas). Parece ser que el término *pitaka* implica lo que se pasa o transmite. Héctor V. Morel y José Dalí Moral, en su "*Dic. Budista*". Buenos Aires: Editorial Kier, S.A., 1989, p.274, ejemplifican este hecho diciendo que de la misma manera que los obreros hindúes, que echan cimientos, se pasan uno a otro canastas llenas de tierra, así, una larga serie de sabios se ha pasado o transmitido las escrituras *buddhistas*.

101 *Bodhisattva* es, literalmente, ser o esencia (*atta*) de sabiduría (*bodhi*). Quien alcanza la percepción directa de la verdad como producto de la Sabiduría, meditando implícitamente la compasión (*bodhicitta*). Quien consagra su vida a la realización del Estado Búdhdico. En el *Buddhismo Mahayana*, santo de compasión cuyo deseo es la liberación de los demás, a diferencia del Arhat, santo del *Buddhismo Hinayana*, que tiene como fin último el encontrar la propia bienaventuranza y el Nirvana. El primero, en el umbral del Nirvana, renuncia a entrar en éste debido a su inmensa compasión que lo impulsa a colaborar en la salvación y liberación del dolor de todos los seres del mundo. Puede abarcar muchísimas existencias, en cuyo lapso atravesará un noviciado que incluye diez estados y la práctica constante de caridad, rectitud, paciencia, heroísmo, meditación y sabiduría. Cumplido este último objetivo, sólo le resta renacer una última vez para ingresar en el Nirvan y convertirse en un Buddha. Y es en ese momento cuando se produce la renuncia arriba mencionada, cuyo corte evidentemente popular, indica dentro del *Buddhismo* histórico la introducción de una nueva noción de Gracia y el paso del plano filosófico al religioso propiamente dicho. En general, a los *Bodhisattvas* se los suele denominar Buddhas de Compasión. Según la tradición, los *Bodhisattvas* moran en el cielo Tusita, antes de encarnar como Buddhas en la tierra. (Q.v.: Morel, Héctor V. y Moral, José Dalí: *op. cit.*, p.61).

102 *Ch'an* (o *Chan*) es abreviatura de *Ch'anna*, equivalente de *Dhyana*. (*Dhyanna*, o *Jñana* es la meditación en tiempo y dualidad, cuyo objetivo es lograr una mentalidad equilibrada). Es Escuela de la Meditación, o *Hin-Tsong* (Escuela de la Espiritualidad). Escuela *buddhista Mahâyâna*

china, cuyo origen se remonta a los siglos IV y V con sus primeros exponentes Seng Chao (384-414) y Tao Cheng (360-434), aunque su verdadero fundador fue el misionero hindú Bodhidharma (470-543) -en chino Ta Mo-, que llegó a la India hacia el 526, fundando un monasterio en Lo-yang, en el Honan. La escuela Chan desdén el valor del estudio y las manifestaciones externas de la religión, otorgando primacía absoluta a la concentración espiritual. La meta de esta meditación es una realidad inefable, que ninguna palabra, ningún texto o culto podrían interpretar. El hombre debe hacer en sí mismo el vacío total, aboliendo toda representación, pensamiento y acción para alcanzar a lo Absoluto eterno e infinito, sustancia de todo lo que es. Este movimiento avanzó rápidamente por toda la China, culminando en la figura de su máximo expositor Hui Neng, hacia el 1300. La escuela Ch'an es una secta típicamente china, en la que pueden advertirse influencias taoístas. A su vez, debía influir sobre las demás religiones del país y es su espíritu el que impregna las concepciones "intuicionistas" de los neo-confucionistas como Lu Stang-ch'an (1139-1193) y Wang Yang-ming (1472-1528) quienes, renunciando al mundo, buscaban en la meditación la raíz de la razón celestial. Del sistema Ch'an derivó la escuela del *Buddhismo Zen* japonés. (Q.v.: Morel, Héctor V. y Morál, José Dalí: *op. cit.*, p.113).

103 SUZUKI, D.T.: "Ensayos sobre Budismo Zen". (Ver. española de la edición inglesa de Hector V. Morel "Essays in Zen Buddhism", 1953). Buenos Aires: Editorial Kier, S.A., 1973, pp.388-389.

104 Un *sutra* es un discurso o sermón del Buddha Gotama. Literalmente: hilo en el que se ensartan las piedras preciosas. Los *sutras* integran la primera <<cesta>> del "Tripitaka". (Q.v.: Morel, Héctor V. y Morál, José Dalí: *op. cit.*, p.319).

105 *Avatamsaka sutra* (o *Gandavyūha*) es el texto búdico relativo al Buddha Absoluto, el Tri-kaya y las diez etapas del Estado Bodhisattvico. (Q.v.: Morel, Héctor V. y Morál, José Dalí: *op. cit.*, p.46).

106 *Prajña-pāramitā-Hridaya sutra*, denominado "El *sutra* del Corazón", es una de las recopilaciones efectuadas en el año 268, con caracteres chinos, de la enseñanza del Buddha durante un período de 22 años. (Q.v.: Morel, Héctor V. y Morál, José Dalí: *op. cit.*, p.276).

107 *Saddharmapundarika* es uno de los cinco Dhyani-Bodhisattvas, generados por la meditación de los cinco Dhyāni-Buddhas, o Buddhas de Meditación: Samantabhadra, Vajrapāni, Avalokitesvara y Visvapāni. Samantabhadra es verde, monta un elefante y es símbolo de la felicidad. Vajrapāni esgrime un rayo, acoge a los buenos y aterroriza a los malos. Avalokitesvara, también llamado Padmapāni, es el Señor de la Misericordia y su símbolo es el loto que él

empuña. (Q.v.: Morel, Héctor V. y Moral, José Dalí: op. cit., p.131).

108 *Upāya* se traduce como medio o artificio útil o hábil; su equivalente japonés es *Hoben*.

109 *Vairocana*, o *Vairochana*, literalmente es "El que todo lo ilumina"; uno de los cinco *Dhyani Buddhas* o *Buddhas* de Meditación del *Buddhismo* norteo. Es el más elevado, o supremo, de los *Buddhas* no históricos. Simboliza la consciencia cósmica, o el conocimiento trascendental. Aparece descrito en el Libro Tibetano de los Muertos (*Bardo Thödol*). Es el *Dhyani Buddha* del Sector Central. Se le venera especialmente en la secta *Shingon*, o de la Verdadera Palabra, del Japón, país en el que también se le llama *Dainichi*.

---

110 BORGES, Jorge Luis: "¿Qué es el Budismo?". Barcelona: Emecé Editores, 1991, p.89.

---

111 GLASENAPP, H. von: "Misterios budistas". (Trad. F.J. Solero). Buenos Aires, 1974. pp.15-16.

---

112 SUZUKI, D.T.: "Essays in Zen Buddhism" (First Series), Nueva York, Londres: Rider and Company, S.A., 1953 (1ª en inglés), 1958 (2ª en inglés), p.168.

---

113 Fuente: CAMPBELL, Joseph: op. cit., p.486.

114 Misionero budhista hindú del siglo VI de nuestra era. Príncipe de la región de Madrás, fue iniciado en el *Buddhismo Mahāyāna* por Panyatara. Hacia el 526 viajó a China y se instaló en el Templo de Shao-lin, en las montañas de Wu-tai. Allí permaneció meditando, completamente inmóvil, con la mirada fija en una pared, durante 9 años. Después fundó un monasterio en Lo-yang, en Honan. Considerado el verdadero fundador de la escuela *Ch'an* (Escuela de la Meditación) o *Hintsong* (Escuela de la Espiritualidad). En China se le conoce como Ta Mo y en Japón como Daruma. La influencia de Bodhidharma en China fue tan importante que convirtió al *Buddhismo* en parte integral de su cultura. Su doctrina opone, a las facilidades del amidismo, una religión de esfuerzo personal, una búsqueda constante de la concentración espiritual. La tradición señala el extraordinario esfuerzo contemplativo que tuvo por objeto una realidad inefable que ningún texto o culto podría interpretar. Sus numerosos fieles se consagran exclusivamente a la búsqueda del éxtasis, de la caída brusca en el vacío, aboliendo toda representación de pensamiento o acción. La iconografía representa a Bodhidharma con cierto aire rudo inimitable, un mechón de pelo negro en la nuca, cejas negras y fruncidas, dos ojos enormes, negros, y párpados sin pestañas. Su bigote y su barba son hirsutos y negros, orejas grandes, adornadas con aretes. (Q.v.: Morel, Héctor V. y Moral, José Dalí: op. cit., p.60).

115 Héctor V. Morel y José Dalí Moral dan la cifra de 526 de n.e., mientras que Daisetz Teitaro Suzuki se refiere al año 520 de n.e.

116 Un *stûpa* es un túmulo, montículo o monumento, objeto arquitectónico de peculiar veneración, erigido para la conservación de reliquias *buddhistas*. Originariamente fue un monumento funerario destinado a guardar las cenizas de los santos. Se compone, generalmente, de un hemisferio de mampostería, alzado sobre un pedestal (que representaría la posición central del cosmos) coronado por una parte cuadrada y un parasol. Los *stûpas* son de diferentes tamaños; los más grandes están a menudo rodeados de balaustradas, con puertas orientadas hacia los cuatro puntos cardinales. Los más famosos *stûpas buddhistas* son los de Sanchi; el de forma hexagonal, de Sarnat, cerca de Benarés; y el de Bharhurt. (Q.v.: Morel, Héctor V. y Moral, José Dalí: *op. cit.*, pp.316-317).

117 Uno de los atributos o vehículos, desarrollado por todo Buddha. Cuerpo divino de Don Perfecto. Estado en el que nacimiento, muerte, transición y mutación se hallan trascendidos por completo. Según Evans-Wentz, es el estado de comunión espiritual en el que todos los Bodhisattvas existen cuando están encarnados sobre la tierra, de modo similar a lo que se relaciona con los santos. Cuerpo trascendental. El cuerpo superterrestre logrado como consecuencia de las buenas obras. (Q.v.: Morel, Héctor V. y Moral, José Dalí: *op. cit.*, p.298).

118 Un *mandala*, según la definición del profesor Giuseppe Tucci, es un psicocosmograma con el que se capta la realidad cósmica como realización. Los *mandalas* son externos e internos, y, a través de sucesivas divisiones y subdivisiones, totalizan cuarenta y dos. También se puede explicar el *mandala* como un diagrama simbólico que se utiliza en prácticas de meditación y también con fines mágicos. El *mandala* más corriente en *Budhismo* es de dos clases: el que expone gráficamente distintas categorías de *Buddhas*, *Bodhisattvas* y demonios (representantes de poderes o fuerzas) dentro de cuadrados y círculos simbólicos, y en el centro del cual se muestra al *Buddha Vairochana*, el gran iluminador; y el que ofrece una representación diagramática en la que ciertas letras sagradas sánscritas (llamadas *bija*, o semillas), son sustituidas por figuras. (Q.v.: Morel, Héctor V. y Moral, José Dalí: *op. cit.*, pp.229-230).

119 SUZUKI, D.T.: "Ensayos sobre Budismo Zen": *op. cit.*, p.391.

120 GLASENAPP, H. von: *op. cit.*, p.8.

121 Concepto ligado con la condicionalidad e impersonalidad de los fenómenos existenciales. Su captación exige intuición e iluminación. Contrariamente a la generalizada suposición en Occidente, si bien "Karma" significa "acción", en su sentido *buddhista* implica exclusiva y

excluyentemente voliciones generadoras de actos saludables o nocivos a través del cuerpo, de la palabra y de la mente. En cuanto a su prioridad por resultados, el Karma podrá ser pesado, habitual, inmediato a la muerte, o acumulado. En orden a sus funciones, se califica como regenerador, sustentativo, supresivo o destructivo. El regenerador actúa en función de renacimiento y continuidad vital. El sustentativo no modifica los resultados. El supresivo los elimina. El destructivo anula al Karma más débil. En cuanto a la maduración del Karma, abarca tres tiempos posibles: el de la vida, el del próximo nacimiento y el de nacimientos sucesivos.

En otro sentido, el Karma corresponde a la suma de nuestras acciones, nuestros méritos y nuestras culpas, en un balance integral de carácter moral. Del Karma dependen, en todo sentido, la naturaleza y la calidad de cada renacimiento individual, pues según hayan sido nuestros pensamientos, palabras y obras en vidas precedentes, ese será el resultado que obtendremos como merecimiento. El Karma *buddhista* se relaciona directamente con la Ley de la Causalidad, según la cual todo corresponde a causas y efectos, coincidentes y concordantes. El parangón físico de causa y efecto se repite idénticamente en el ámbito moral y espiritual. Por ello, el Karma se tipifica como bueno o malo; el primero reeditaré efectos positivos; el segundo, negativos. (Q.v.: Morel, Héctor V. y Moral, José Dalí: op. cit., pp.197-198).

122 También *Sangsara*. Rotación, giro, mutabilidad, impermanencia, continuo cambio de las cosas. La fugacidad de lo concreto, el persistente giro de los acontecimientos que se suceden, y "manan", uno tras otro, sin solución de continuidad. Un conjunto de olas recurrentes, o de marejadas, en las que el ser humano se halla inmerso y, por fuerza de las circunstancias, es llevado por aquéllas hacia un fin que es siempre comienzo. El dolor, la enfermedad, el nacimiento, la muerte y el renacimiento son parte de un ciclo, de una rotación continua, que es menester detener y, según el *Buddhismo*, esto es posible abrazando la doctrina (*Dharma*). En sentido restringido, el *Samsára* es el mundo en el que vivimos, con sus errores, nacimientos, dolores y muertes; con su devenir, su cambio persistente, su decadencia y los inacabables renacimientos. Seguir, continuar, proseguir, devenir continuo. (Q.v.: Morel, Héctor V. y Moral, José Dalí: op. cit., p.299).

123 También *Arahat*. Equivalentes: *Arhant* o *Arahant*, *Arakan*, *Lohan*, *Ccompa*. Un santo, entre *buddhista* y *jainos*. Literalmente: el "Digno", el "Santo Impecable", quien ha recorrido el "Noble Sendero Octuple", quien nada tiene que aprender y ha alcanzado la Liberación. Quien llegó al grado supremo de santidad, o sea, el cuarto, denominado *Nirvana*. Los hinduístas lo llaman *Paramahamsa*, o sea, "el que se eleva por encima del *Hamsa* o del *Yo*". Los tratados orientales encomian mucho a este grado, que en la terminología *buddhista* corresponde a la cuarta iniciación, porque reconocen que el ser se halla en altísimo nivel.

(Q.v.: Morel, Héctor V. y Moral, José Dalí: op. cit., p.33).

124 GLASENAPP, H. von: op. cit., pp.14-15.

125 Vicente Fatone sitúa a Nâgârjuna como filósofo *budhista* del siglo II cuya influencia perdura en las formas modernas de la religión fundada por Çâkyamuni. Añade: "No creemos que pueda verse en Nâgârjuna una expresión fiel del *Buddhismo* primitivo, pero tampoco creemos que en sus ideas pueda descubrirse la negación total del *Buddhismo*. Creemos que Nâgârjuna, sin responder con fidelidad al pensamiento inicial del *Buddhismo* tal como aparece expuesto en el canon, parte exclusivamente de datos que éste le suministra y llega a las consecuencias más extremas extendiendo a todas las cuestiones el método negativo que el fundador del *Buddhismo* habría adoptado sólo con respecto a cierto número de problemas que no interesaban para la obtención del nirvana... Su interés reside más bien, en el hecho de que nos ofrezca, como en compendio, muchos problemas que la filosofía occidental ha debatido a través de los siglos". (FATONE, Vicente: "El budismo <nihilista> y otros ensayos". Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1972, pp.20 y ss.).

Q.v.: MOREL, Héctor V. y Moral, José Dalí: op. cit., p.246. Hacen referencia a Nâgârjuna como al <<décimo-cuarto Patriarca del *Buddhismo* Zen, línea ortodoxa de transmisión. Fundador de la Escuela *Madhyamika*. Aunque dudosamente, se le ubica a fines del siglo II de nuestra era. Según la tradición, fue brahmán de Berar, famoso como filósofo, mago y, hasta alquimista, de acuerdo con la tradición tibetana. Gran parte de su biografía tiene carácter legendario. Tras su conversión al *Buddhismo* halló su inspiración en el *Prajâparamitâ* para desarrollar su doctrina del vacío a través de 400 *Mâdhyamika* (del Camino Medio, o del Vacío). Restauró el valor relativo del mundo y, por tanto, de la ética, como modo de arribar a la experiencia del vacío (*cunya*) y del Nirvana. También se le atribuyen otras obras cuya existencia es comprobable únicamente a través de traducciones chinas. Los tibetanos le llaman "Uno de los Seis Adornos de la Doctrina". Hay tres biografías de Nâgârjuna: una de ellas en chino, de Kumarajiva, en el siglo XII>>.

126 GLASENAPP, H. von: op. cit., pp.16-17.

127 PARAIN, Brice: "El pensamiento prefilosófico y oriental", V.1. (T.O. en francés: "Histoire de la Philosophie I. Encyclopédie de la Pléiade. Editions Gallimard, 1969). Trad. por María Esther Benítez, Santos Juliá, Gregorio Morán y Román Oria. Madrid: Siglo XXI Editores, S.A., 1984 (10ª castellano), p.220.

128 Op. cit., p. 220.

129 OCAMPO, Stela: "El infinito en una hoja de papel". Barcelona: Icaria Editorial, S.A., 1989. pp.9-10.



130 PARAIN, Brice: *op. cit.*, V.1., p.221.

131 Q.v.: "Diccionario de la Lengua Española" de la Real Academia Española. T.1. Madrid: Editorial Espasa Calpe, S.A., 1992, (21ª), p.366.

132 ZHANG ZHONGYU: "Me encanta la caligrafía". Artículo de la Revista "China Construye". V.XXX, nº.8. Beijing: Corporación China de Comercio Internacional del Libro, 1989, p.16.

133 *Op. cit.*, p.16.

134 *Op. cit.*, pp.16 y 17.

135 "Los caracteres chinos". Presencia en China. Beijing: Ediciones en Lenguas Extranjeras, 1984, pp. 1 y ss. (Textos facilitados por la Embajada de la República Popular de China en Madrid).

136 BARDAVIO, José M.: "La Versatilidad del signo". Madrid: Alberto Corazón, 1975, p.17.

137 SUE-HEE KIM: "La Antigua China". Madrid: Información y Revistas, S.A., Historia 16, nº. 17, 1988, p.80.

138 Fuente: "Los caracteres chinos". *Op. cit.*

139 Como, por ejemplo, omóplatos.

140 Artículo: "Escritura Jiaguwen" de la revista "China hoy". V.XXXII, nº.2. Beijing: Corporación China de Comercio Internacional del Libro, 1991, p.44.

141 *Op. cit.*, p.44.

142 CHAI YULING: "Lengua y escritura". Artículo de la Revista "China Construye", V.XXX, nº.7. Beijing: Corporación China de Comercio Internacional del Libro, 1989, p.60.

143 Fuente: J. MARTIN: "Guía completa de Caligrafía". (Edición original [1984]: Quill Publishing Limited, Londres). Trad. de Juan Manuel Ibeas; coordinadora Miriam Stribley. Madrid: Hermann Blume, 1985, p.9. (Otros autores la sitúan en el siglo III de n.e.).

144 GUO XILIANG: "Los caracteres chinos". Artículo de la Revista "China hoy". V.XXXII, nº.2. Beijing: Corporación China de Comercio Internacional del Libro, 1991, p.29.

145 TAN JUN y WANG BOXI: "La escritura china hacia el siglo XXI". (Trad. de Zhao Qingshen). "China Revista Ilustrada", núm.2/1991. Beijing: Corporación China de Comercio Internacional del Libro, pp.14-17.

146 Las comparaciones que se hacen a partir de este momento de los diferentes trazos del carácter <<yong>> son las facilitadas por los textos de "Presencia en China", de la República Popular de China. (Beijing: Ediciones en Lenguas Extranjeras).

147 Fuente: "Manual elemental de chino moderno". Op. cit., p.10.

148 Fuente: "Manual elemental de chino moderno". Op. cit., p.11.

149 GUO XILIANG: Op. cit., p.29.

150 En la Conferencia de la ONU sobre la Normalización Internacional de los Nombres de los Lugares, se aprobó la adopción del proyecto del alfabeto fonético chino como norma internacional de la escritura de los nombres de los lugares de China.

151 Fuente: "Manual elemental de chino moderno". Op. cit., p.17.

152 LI DEMING, ZHAO TIESHENG (Et al.): "Los nombres y apellidos chinos". Artículo de la Revista "China Construye", V.XXX, nº.1. Beijing: Corporación China de Comercio Internacional del Libro, 1989, p.32. Y amplía: "Luego de casarse, las mujeres mantienen sus nombres y apellidos. En el pasado, las mujeres casadas tenían que anteponer el apellido del marido al suyo".

153 Op. cit., p.32.

154 "La revolución del libro". Unesco/Alianza, Madrid, 1968, p.35. También recogido por BARDAVIO, José M.: "La Versatilidad del Signo". Madrid: Alberto Corazón Editor, 1975, pp.17-18.

155 Op. cit., p.18.

156 OCAMPO, Stela: "El infinito en una hoja de papel". Barcelona: Icaria Editorial, S.A., 1989, p.64.

157 q.v.: BUSCH, Susan: "The Chinese Literati on Painting: Su Shih (1037-1101) to Tung Ch'i-chang (1555-1636)". Massachusetts y Londres: Harvard University Press, Harvard-Yenching Institute Studies XXVII, 1987, p.44. Y q.v.: STELA OCAMPO: op. cit., p.65.

158 q.v.: "China" de QI WEN. Beijing: Ediciones en Lenguas Extranjeras, 1979, p.216.

159 Op. cit., pp.216-217.

160 Op. cit., p.217.

161 Op. cit., p.219.

~~162 BLUNDEN, Caroline y ELVIN, Mark: "China Gigante Milenario". (T.O.: "Cultural Atlas of China). Oxford: Equinox, Ltd. Trad. de Therma, S.A. Barcelona: Ediciones Folio, S.A., 1989, p.146.~~

163 *Op. cit.*, p.146.

164 También como "El sueño de las mansiones rojas", o "El Pabellón Rojo".

165 Otros textos hacen referencia a éste como a Lu Sin. "China hoy". V.XXXI, 4/1990. Beijing: Corporación China de Comercio Internacional del Libro, abril 1990, p.62.

~~166 SIERRA DE LA CALLE, Blas: "Catay. El sueño de Colón". Salamanca: Junta de Castilla y León. Consejería de Cultura y Bienestar Social, 1991, p.111.~~

167 *Op. cit.*, p.112.

~~168 Q.v.: "La dinastía Sung" de Sterling SEAGRAVE. (T.O.: "The Soong Dynasty". Harper & Row, Publishers, 1985). Trad. de Anibal Leal. Buenos Aires: Javier Vergara Editor, S.A., 1985, su nombre aparece como San Tzu.~~

169 *Op. cit.*, p.187.

~~170 SUN TZU: "El arte de la guerra". (Traducido por Fernando Montes de Santiago, 1974). Madrid: Editorial Fundamentos, 1981, (3ª), pp.81-88.~~

~~171 Fuente: QI WEN: "Panorama de China". Beijing: Ediciones en Lenguas Extranjeras, 1985, p.53.~~

172 *Op. cit.*

173 *Op. cit.*, p.89.

174 Así se denomina un tipo de escritura caligráfica japonesa.

~~175 LI SHI-SHANG. Apud TATO CUMMING, G.: "China, Japón y el conflicto chino-japonés". San Sebastián: Editorial Española, S.A., 1939, p.17.~~

~~176 YU LUREN: "El Wushu". (Fotografías de Xie Enhua y Huang Taopeng). "China" Revista Ilustrada n.º.10. Beijing: Corporación China de Comercio Internacional del Libro", 1991, p.41.~~

177 *Op. cit.*, p.41.

~~178 LIN CHUTANG: "Kung Fu". Barcelona: Editors, 1988, p.7. (El T'ai Chi Xh'uan es un tipo de boxeo sin armas que se le ha denominado Boxeo del Supremo).~~

179 *Op. cit.*, p.8.

180 XU CAI: "El misterio del wushu". Artículo de la Revista "China hoy". V.XXXII, n.º.9. Beijing: Corporación China de Comercio Internacional del Libro, 1991, p.9.

181 GRANDA, Fernando: "Sobre las Artes Marciales". Artículo de la revista "China hoy". V.XXXI, n.º.12. Beijing: Corporación China de Comercio Internacional del Libro, 1990, p.24.

182 La palabra yoga procede del sánscrito y significa: unión, esfuerzo. Es una doctrina y sistema ascético del brahmanismo que trata de conseguir la perfección y la unión espiritual. Esas doctrinas fueron explicadas por primera vez en los "Aforismos", de Patanjali (siglo II a.n.e.). Su concepto fundamental fue el de la existencia de una divinidad personal, la unión con la cual constituye el fin del alma individual (*purusha*). El autor del sistema *Sankhya*, Kapila, era también teísta, pero negaba la posibilidad de probar la existencia de una divinidad individual. El yoga enseña que el alma, al encontrarse inhibida por la ilusión del ser y las exigencias de la carne, antes de alcanzar la unión con el Ser Supremo, debe superar unas pruebas mentales y ascéticas. Existen ocho etapas en el camino de la beatitud: *yama* (dominio de sí mismo), *niyama* (observancias religiosas), *asana* (posturas apropiadas), *pranayama* (regulación de la respiración), *pratyahara* (gobierno de los sentidos), *dharana* (firmeza de la mente), *dhyana* (meditación) y *samadhi* (contemplación profunda). La liberación (*kaivalya*) se alcanza cuando el alma ha sufrido numerosas encarnaciones. En el camino de su progreso, el yogui adquiere poderes extraordinarios (telepatía, levitación), pero se consideran como símbolos de liberación y no fines en sí mismos. Se han desarrollado siete sistemas de yoga: *Hatha Yoga*, que hace hincapié en los ejercicios físicos y mentales; *Brakti Yoga*, sistema de oraciones y devociones; *Mantra Yoga*, repetición mística del nombre de Krishna; *Karma Yoga*, destinado para los que se dedican a la vida activa, *Jnana Yoga*, síntesis de la razón y de la fe; *Raja Yoga*, en que se combinan las prácticas de los sistemas indicados en segundo, cuarto y quinto lugar; y *Laya-Kriya Yoga*, que se interesa por la unión sexual como símbolo de la unión del alma con la conciencia universal. ["Nuevo Dic. Enciclopédico Universal" (Prólogo General del Dr. Pedro Laín Entralgo). T.44. Madrid: Club Internacional del Libro, 1985, p.5407].

183 LIN CHUTANG: "Kung Fu". Barcelona: Editors, 1988, pp.7 y ss.

184 Mazo meteórico.

185 XU CAI: *op. cit.*, p.10.

186 YAN NAIHUA: "El taijiquan, nueva modalidad para los Juegos Asiáticos de 1990". Artículo de la Revista "China

Construye", V.XXX, n°.7. Beijing: Corporación China de Comercio Internacional del Libro, 1989, p.20.

187 ZHANG ZHONGYU: "Me encanta la caligrafía". Artículo de la Revista "China Construye", V.XXX, n°.8. Beijing: Corporación China de Comercio Internacional del Libro, 1989, p.17.

188 Los datos que se indican a continuación se han recabado del artículo: "Deportes tradicionales" de la revista "China hoy". V.XXXI, n°.11. Beijing: Cooperación China de Comercio Internacional del Libro, 1990, p.63.

189 El nombre de Luchu se pronuncia en japonés como *Liukyu*.

190 YASU KISHU: "Karate". Barcelona: Ediciones Dalmau Socías, 1988, (2ª), p.7.

191 GICHIN FUNAKOSHI: "Karate-do, mi camino". (T.O. en inglés: "Karate-Di, my way of life". Japón: Ed. Kodansha International, Ltd. 1986). Trad. de Luis Roiz. Madrid: Editorial Eyras, S.A., 1986, pp.53-54.

192 *Op. cit.*, p.54.

193 Datos del artículo "La acrobacia", de la Revista "China Hoy", V.XXXI, n°.10. Beijing: Corporación China de Comercio Internacional del Libro, 1990, p.48.

194 WU RUIGEN: "Acrobacia china conquistó al público mexicano". Artículo de la Revista "China Hoy", V.XXXI, n°.10. Beijing: Corporación China de Comercio Internacional del Libro, 1990, p.28.

195 ALLEY, Rewi: "Peking Opera". Beijing [1984]: New World Press, 1989, (2ª), p.41.

**S E G U N D A      P A R T E :**  
**EL SIGNO EN LA PINTURA CHINA DE**  
**LAS DINASTIAS *MING* Y *QING*.**



#### 4. ESTABLECIMIENTO DE UNA GUIA ESTRUCTURAL PERSONALIZADA PARA EL RECONOCIMIENTO DE LOS DIFERENTES SIGNOS.

Esta segunda parte va a contemplar varios aspectos: en primer lugar se va a establecer una guía estructural personalizada para el reconocimiento de los diferentes signos, para seguir a continuación con un primer acercamiento al signo en la pintura china, como introducción cognoscible a esta especial sintaxis. Después se contemplarán los signos culturales y la pintura de las dinastías *Ming* y *Qing*, para desembocar en el discernimiento puntual de todos los constituyentes, implicaciones y emanantes de ambos períodos.

Una vez fijados los pormenores para el desarrollo de las siguientes fases, y dado que la metodología de este trabajo no se realiza desde un punto de vista occidental únicamente, ni tampoco desde el oriental exclusivamente, sino fundiendo los conocimientos de ambas culturas, como ya se anunciaba en las primeras páginas, de esta nueva consideración va a surgir una especial visión del signo y de los signos, teniendo en cuenta, por una parte, la singular importancia que ostenta la naturaleza en la cultura de China y su consideración en Occidente. Por otra, el importante papel que tiene el hombre en la cultura de ambas.

Por ello, y para comenzar con el primero de los aspectos indicados antes, se ha considerado necesario crear, mediante una serie de esquemas, una visión personalizada del signo, partiendo de lo que son los registros más universales hasta llegar a lo que es el signo en pintura, con el fin de posibilitar una mayor comprensión en el acercamiento a las significaciones en las dinastías *Ming* y *Qing*.

#### 4.1. EL CONJUNTO UNIVERSAL DEL SIGNO Y SU DIVISION.

El signo, la parte más elemental del lenguaje, es algo más que un código, una expresión, referencia, señal, huella, símbolo, icono, forma (presente y elíptica), u otros términos parecidos. Si un signo se queda solo en lo que simboliza, se habrá desperdiciado parte de su contenido. Si se interpreta aisladamente como señal o huella, tampoco se está llegando a su más profunda esencia y abarcabilidad; y así sucesivamente ocurrirá con las demás apelaciones y atribuciones.

La definición del signo es mucho más rica que todo eso, y su propio caudal está presente también en esa ambigüedad del término<sup>1</sup> que señalaba Roland Barthes, y que transparenta el alcance de lo que va a ser su extensión. La esencia del signo está en su propia **naturaleza**, que participa de una génesis elaborada a través del universo físico y conceptual, vinculándole estrechamente con el espacio y la materia, que le alojan y le confieren el necesario impulso, presencia, y poder para discurrir con fluidez, ontológica y cosmológicamente, por la diversidad de cauces intrínsecos y extrínsecos a esa naturaleza; que le hace flexible para asumir movilidad-inmovilidad cuando éstas sean precisas y que es susceptible de vehiculizarse mediante la referencia del tiempo, asentándose en la noche de los tiempos o en la más rabiosa actualidad, sin que exista *a priori* ningún acotamiento temporal, ya que puede discurrir en un tiempo infinito o finito, por encima de lo vivido o lo aprehendido, abriéndose al pasado, presente o futuro como la sintaxis de un *sutra*; como un discurso de Buddha o un hilo donde se ensartase un conjunto de piedras preciosas. El signo es, en definitiva, **el conjunto universal donde están comprendidas todas las manifestaciones que tienen lugar en el espacio, el tiempo y la materia.**



Una división general de los signos mostraría los contenidos que se recogen en la tabla nº.1:

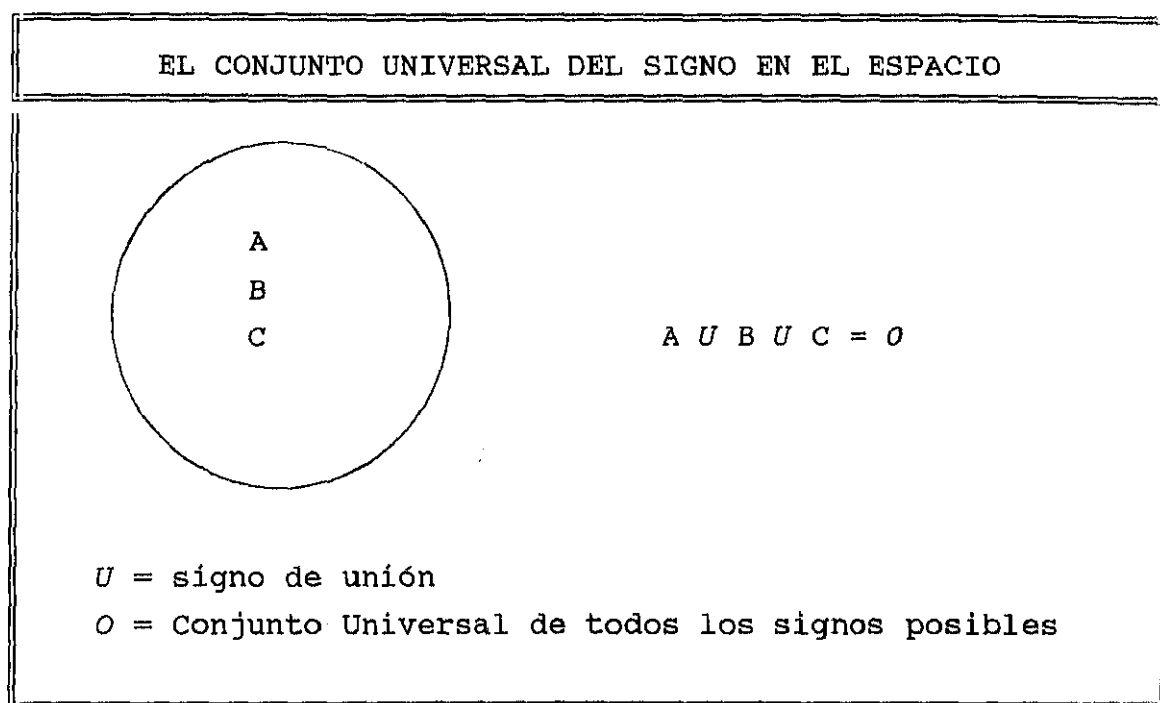
TABLA N<sup>º</sup>.1

EL CONJUNTO UNIVERSAL DEL SIGNO:			
D I V I S I O N	Del <u>MEDIO NATURAL</u>	<u>ESPONTANEOS</u>	
		<u>MANIPULADOS</u>	
			MODIFICADORES DEL ENTORNO FISICO
	Del <u>HOMBRE</u>	<u>SIN CONTROL CONSCIENTE</u>	NO MODIFICADORES EL ENTORNO FISICO
		<u>CON CONTROL CONSCIENTE</u>	CULTURALES POR EXCELENCIA
	De los ANIMALES		

Es decir, que se obtendrían tres subconjuntos:

- el de los signos generados por la naturaleza.  
(Subconjunto A).
- el de los signos generados por el hombre.  
(Subconjunto B).
- El de los signos generados por los animales.  
(Subconjunto C).

La suma de A, B y C; es decir  $A \cup B \cup C$  será igual a  $O$ , siendo  $O$  el conjunto de todos los signos posibles y siendo  $U$  el signo de unión o suma de conjuntos.



Hay que hacer la observación de que en este trabajo se van a contemplar principalmente los signos realizados en el medio natural con la participación del hombre, no de los animales.

#### 4.1.1. SIGNOS DEL MEDIO NATURAL.

Son los realizados por la naturaleza, entendiendo ésta como el medio natural, y en los que, o bien no participa el hombre, o si lo hace es indirectamente o de una manera secundaria a la acción principal. Pueden ser de dos clases: Espontáneos o Manipulados.

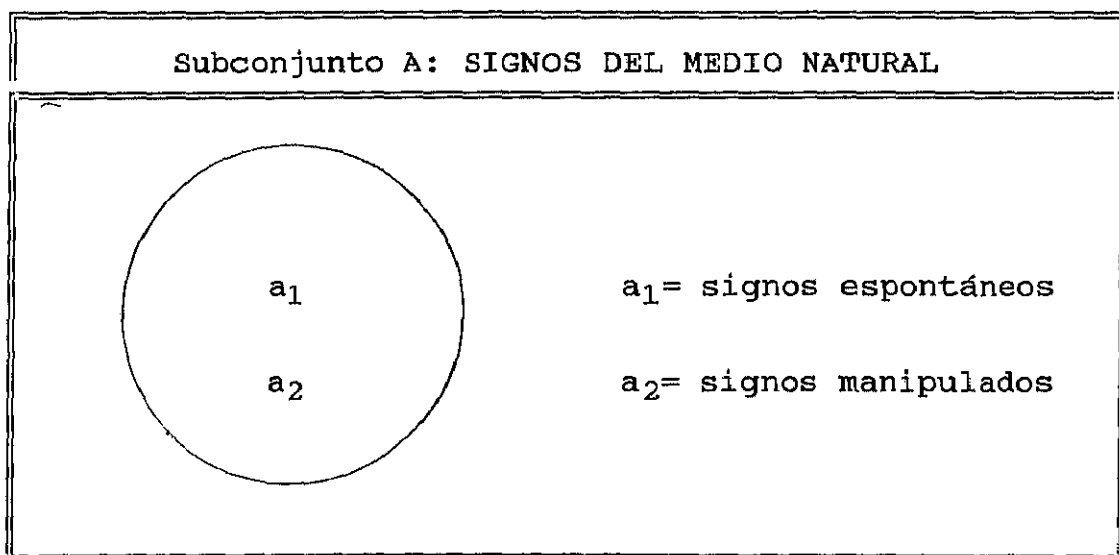
#### 4.1.1.1. ESPONTANEOS.

A la categoría de **espontáneos** pertenecen los signos en los que la naturaleza por sí sola ha sido capaz de generarlos de una manera involuntaria y natural, sin la intervención del hombre, como son por ejemplo las erupciones volcánicas, las erosiones provocadas por los agentes atmosféricos, los relámpagos y truenos, etc.

#### 4.1.1.2. MANIPULADOS.

Dentro de los signos **manipulados** están todos aquellos en los cuales el hombre ha intervenido de alguna manera en el proceso de formación de los espontáneos o generados involuntariamente por la naturaleza, modificándolos.

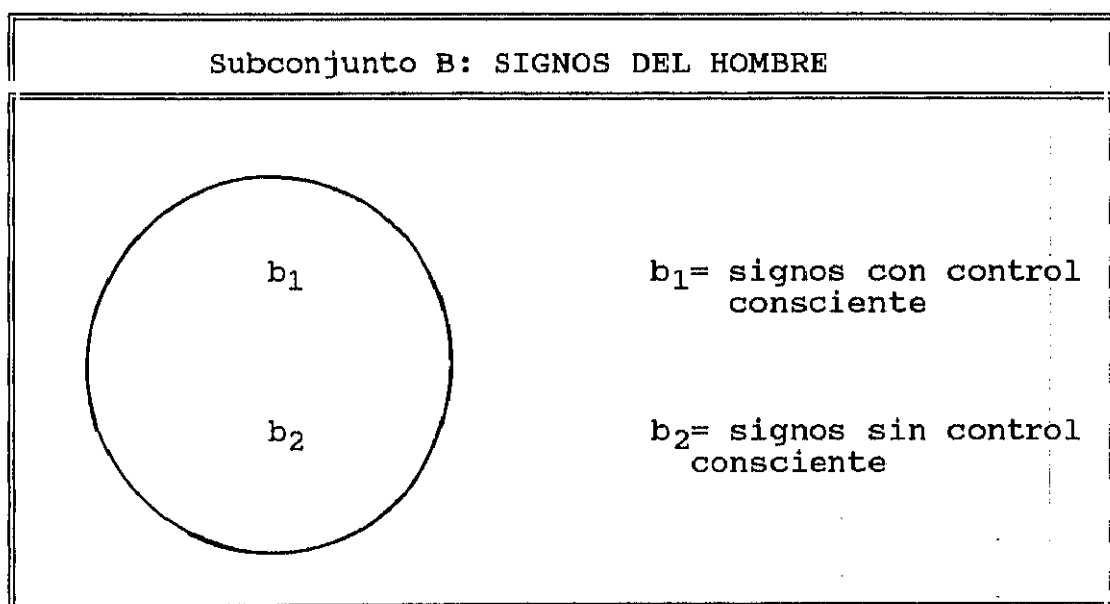
Suponiendo que la lava de un volcán esté emanando en dirección a un núcleo de población "X" situado en línea recta, un ejemplo de esta manipulación sería la desviación del curso direccional.



#### 4.1.2. SIGNOS DEL HOMBRE.

Para referirse a este tipo de signos hay que tener en cuenta, en primer lugar, la **participación del cerebro como órgano biológico** del hombre que rige todas sus manifestaciones. Por otra parte, el hecho de que todos sus signos emanantes están realizados en el soporte de la naturaleza, del cual el hombre es parte integrante de ella.

Dentro de este subconjunto "B" o de los signos del hombre, pueden darse signos sin control consciente y signos con control consciente.

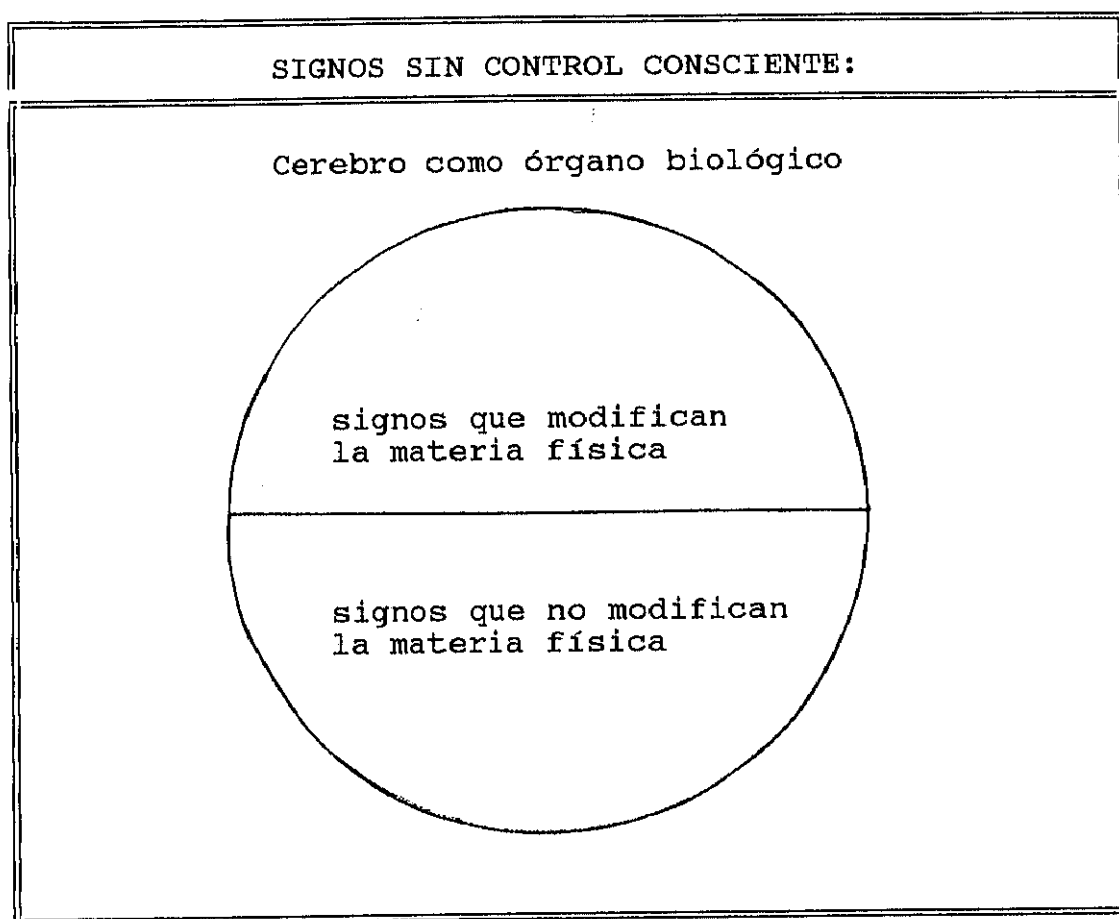


##### 4.1.2.1. SIGNOS SIN CONTROL CONSCIENTE.

Son aquéllos carentes de autocontrol, en los que no ha estado presente la conciencia. No son paralingüísticos ya que no expresan respuesta verbal manifiesta. Un ejemplo de signo sin control consciente está en el hecho de toser, pero toser de

una manera espontánea, sin controlar el momento de la acción.

Estos signos pueden, a su vez, generar otras subdivisiones o tipos: signos que modifican la materia física y signos que no modifican la materia física.



#### 4.1.2.1.1. SIGNOS MODIFICADORES DE LA MATERIA FÍSICA.

Los signos que el hombre realiza sin control consciente, modificando el ambiente físico, son los que frecuentemente repercuten en la materia, transformándola. Pero, al

contrario que en los signos de la naturaleza que han sido manipulados por el hombre, descritos anteriormente, en los que la naturaleza era el principal generador de actividad, en éstos va a ser a través del hombre como se sitúa la acción principal de ésta.

Como ejemplos: los registros producidos en la arena por el movimiento de una persona, o las huellas encontradas en algún material que ha sido presionado por sus manos, las incisiones producidas en la superficie de un terreno nevado por el hecho de caminar, etc.

#### 4.1.2.1.2. SIGNOS QUE NO MODIFICAN LA MATERIA FÍSICA.

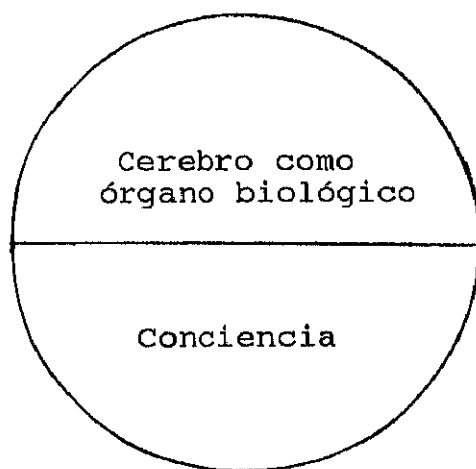
En este grupo estarían integrados todos aquellos signos que no producen modificación material o física en el entorno, pero que sí trascienden del cuerpo en cuanto son percibidos por otras personas y animales, como por ejemplo: la mirada, algunos gestos, la fonación en cuanto a emisión de sonidos o gemidos (no en cuanto al habla), etc.

#### 4.1.2.2. SIGNOS CON CONTROL CONSCIENTE.

Los signos que el hombre realiza con control consciente son aquellos en los que está presente el cerebro no sólo como órgano biológico sino también como conciencia. Todos los signos provenientes de acciones sometidas a control consciente son signos intelectuales porque en ellos interviene la inteligencia. Son signos culturales por excelencia.

## SIGNOS CON CONTROL CONSCIENTE:

2 subconjuntos:



### 4.2. EL SIGNO CULTURAL.

Antes de llegar a situar lo que es un signo cultural hay que manifestar que la cultura de una sociedad no está formada únicamente por la personalidad de sus gentes, sino que intervienen tanto los objetos materiales que utiliza el hombre y que están presentes en la naturaleza, como las relaciones sociales con otros hombres, con los animales y los objetos, así como sus vinculaciones con el pasado y patrones de conducta como adaptación y cambio, la herencia biológica, etc.; es decir, que participan factores tanto endógenos como exógenos. Carroll Quigley escribía al respecto:

"La cultura es, pues, una cosa sumamente sutil y compleja. Desde un punto de vista, viene a ser como un aislante entre la naturaleza puramente animal del hombre y el medio natural. Desde otro punto de vista es la herencia social que se transmite de generación en generación. Y

aun desde otro punto de vista, es una compleja miscelánea de personalidades, objetos materiales, patrones de conducta, sutiles relaciones emocionales, ideas y supuestos intelectuales generalmente aceptados y acciones individuales consuetudinarias. Pero cualquiera que sea el punto de vista, se halla en constante cambio y constituye el objeto principal de estudio para las ciencias sociales".<sup>2</sup>

Y es que la cultura, <<ese todo complejo que incluye conocimientos, creencias, arte, moral, ley, costumbres y toda serie de capacidades y hábitos que el hombre adquiere en tanto que miembro de una sociedad dada>> según la definición de Tylor en 1871, es también una característica especialmente humana que incluye por igual un componente mental o productos de la actividad psíquica (significados, valores y normas) y un componente **material** (artefactos y tecnología)<sup>3</sup>.

Por todo ello, se puede afirmar que el signo cultural es aquel en el que intervienen básicamente signos realizados con control consciente y signos sin control consciente, en sus dos subapartados: los que modifican la materia física y los que, aun no modificándola, son percibidos por el individuo; añadiendo además la evidencia de que, como el hombre no puede manifestarse sin el soporte de la naturaleza, es imprescindible situar a ésta como génesis de toda génesis, por cuanto siempre participa de modo espontáneo o modificado.

#### 4.2.1. EL SIGNO CULTURAL Y LA PINTURA.

Una vez extraídas las consideraciones más destacables del signo cultural, cabe indicar a continuación las diversas vías por las que pueden discurrir las manifestaciones de estos signos culturales que, intrínseca o extrínsecamente, se



conforman en circunstancia de la materia y que, como tales registros energéticos, inciden en ésta transformándola, relacionándola, purificándola, armonizándola... No son únicamente acontecimientos de causa y efecto en la forma como la cultura occidental contempla las acciones del hombre desde su altar de protagonismo como microcosmos de la Naturaleza, sino que en toda expresión del signo cultural debe estar implícita una armonía de la materia, sin desviaciones que desvirtúen el sentido de la sintaxis, donde ambos son el sujeto de la proposición; un sujeto doble aunque en algunas ocasiones pueda aparecer elíptico, pero sin dar lugar a disyunciones sistemáticas.

A raíz de estas consideraciones es cuando puede establecerse la siguiente división, no sin antes observar que a partir de este momento el signo cultural se va a contemplar únicamente desde su ubicación en la pintura y todas las áreas que ésta compromete o implica. Así, dentro de esta situación, se tendría:

EL SIGNO EN LA PINTURA
<ul style="list-style-type: none"><li>- SIGNOS DEL TIEMPO (Signos contemplados mediante la referencia del tiempo).</li><li>- SIGNOS DEL ESPACIO (Signos contemplados mediante la referencia del espacio).</li><li>- SIGNOS DE LA MATERIA (Signos contemplados mediante la referencia de la materia: Hombre/Naturaleza).</li></ul>

Tanto la referencia del tiempo como la ubicación en el espacio y la materia implicada, han de tenerse en cuenta al estudiar el signo de una cultura, obra, autor o proposición determinada. Para obtener resultados más

específicos, habrá que continuar separando y desgranando las diferentes unidades de que están compuestos cada uno de los tres apartados.

#### 4.2.1.1. SIGNOS DEL TIEMPO.

Estos signos conllevan la referencia esencial del tiempo, que se configura como una herramienta de carácter conceptual para poder referirse al pasado, presente, futuro, y a las ramificaciones de estas circunstancias. La observación de los diferentes signos históricos permite establecer cronologías,<sup>4</sup> sincronías<sup>5</sup>, diacronías<sup>6</sup>, etc., del hecho signico, acercándose a sus relaciones, orden, implicaciones, contrastes, etc. Este tipo de signos acogerá aquellas manifestaciones, hechos y acontecimientos que tanto sociales como políticos, filosóficos, religiosos, etc., participan intrínsecamente en sus contenidos. Y en ellos se pueden dar cita otros signos: secuenciales, aparentes, anecdóticos, prorrogados, articulados, elípticos, etc.

#### SIGNOS DEL TIEMPO:

En cuanto al TEMA:

- SIGNOS SOCIALES.
- SIGNOS POLITICOS.
- SIGNOS FILOSOFICOS.
- SIGNOS RELIGIOSOS.
- OTROS.

En cuanto al ORDEN:

- SIGNOS CRONOLOGICOS.
- SIGNOS SINCRONICOS.
- SIGNOS DIACRONICOS.
- OTROS.

#### 4.2.1.2. SIGNOS ESPACIALES.

El signo espacial contempla la ubicación en el espacio, en su doble vertiente mental y física. Su estudio implica la vía topográfica, de forma extensiva y por tensiones, así como la **estética**; una estética tanto apriorística como de búsqueda representativa o alcance de resultados específicos.

SIGNO ESPACIAL	
- SIGNOS TOPOGRAFICO-ESPACIALES.	Signos por extensión. Signos por tensiones.
- SIGNOS ESTETICOS.	Signos del pensamiento apriorístico. Signos de la búsqueda representativa. Signos de los resultantes específicos.

##### 4.2.1.2.1. SIGNOS TOPOGRAFICO-ESPACIALES.

El signo topográfico-espacial se contempla desde una doble visión espacial: la **extensiva** y la relacionada con las **tensiones** producidas en ese espacio.

## SIGNO TOPOGRAFICO-ESPACIAL

### - SIGNOS según la EXTENSION:

Geometría de las formas.  
Ocupación del contenedor.  
Tamaño de las formas.

### - SIGNOS según las TENSIONES

Colocación de unas formas con respecto a otras.  
Contrastes.  
Direcciones más significativas.  
Incidencia del color en las tensiones.  
Inmanencia y trascendencia.  
Intencionalidad cromática.  
Movimiento.  
Ritmo.  
Etc.

Dentro de la topografía por extensión se detectan los signos relativos a la configuración de las formas: si son redondeadas, lineales, regulares o irregulares; también se pone de manifiesto la ocupación en el contenedor o soporte: si existe una tendencia a llenarlo, a incidir en un nivel medio o menor. Y si son grandes, medianas o pequeñas las formas más destacables que lo integran.

En cuanto al signo por tensiones, hay que tener en cuenta varios apartados. En primer lugar la colocación de unas formas con respecto a otras, así como los contrastes y las direcciones más significativas: horizontales, verticales, oblicuas o diagonales. A

continuación su inmanencia y trascendencia. También la intencionalidad cromática y si se registra mucho o poco movimiento y ritmo entre esas tensiones, etc.

#### 4.2.1.2.2. SIGNOS ESTETICOS.

Los signos estéticos van a ser contemplados desde varios apartados: en cuanto al pensamiento apriorístico, la búsqueda representativa y el alcance de resultantes significativos. De cada uno de ellos se pueden desprender nuevos signos incidentes, como se aprecia en la siguiente tabla:

## SIGNO ESTETICO

- SIGNOS del PENSAMIENTO APRIORISTICO:
  - Armonía.
  - Catarsis.
  - Cosmología.
  - Elocuencia.
  - Emoción.
  - Espíritu.
  - Filocalía.
  - Mística.
  - Poética.
  - Soliloquios.
  - Etc.
- SIGNOS de la BUSQUEDA REPRESENTATIVA:
  - Búsqueda del infinito.
  - Búsqueda de lo finito.
  - Distancia espiritual.
  - Metáfora.
  - Muerte.
  - Naturaleza.
  - Ornato.
  - Perspectiva.
  - Respeto.
  - Reticencia.
  - Simbolismo.
  - Temática.
  - Tiempo.
  - Etc.
- SIGNOS del ALCANCE DE RESULTANTES ESPECIFICOS:
  - Acústica.
  - Apariencia interna.
  - Aporía.
  - Brillo.
  - Conmensuración.
  - Consonancia.
  - Dualidades.
  - Empatía.
  - Enigma.
  - Estado de ánimo.
  - Fantasía.
  - Iconografía.
  - Temperatura.
  - Etc.

#### 4.2.1.2.1. SIGNOS DEL PENSAMIENTO APRIORISTICO.

Inciendiendo en los signos del pensamiento apriorístico, se pueden registrar algunos intrínsecamente vinculados con la armonía, catarsis, cosmología, elocuencia, emoción, espíritu, filocalía, mística, poética, soliloquios y otros.

SIGNOS del PENSAMIENTO APRIORISTICO
-------------------------------------

- |  |
|--|
| <ul style="list-style-type: none"><li>- ARMONIA.</li><li>- CATARSIS.</li><li>- COSMOLOGIA.</li><li>- ELOCUENCIA.</li><li>- EMOCION.</li><li>- ESPIRITU.</li><li>- FILOCALIA.</li><li>- MISTICA.</li><li>- POETICA.</li><li>- SOLILOQUIOS.</li><li>- ETC.</li></ul> |
|--|

#### 4.2.1.2.2. SIGNOS DE LA BUSQUEDA REPRESENTATIVA.

Dentro de los denominados de búsqueda representativa, se van a desprender signos que pongan de manifiesto si ha habido distancia espiritual, búsqueda del infinito o de lo finito, metáfora, concepto de muerte, naturaleza, ornato, perspectiva, respeto, reticencia, simbolismo, tiempo, así como el tema específico de la obra, etc.

#### b) SIGNOS DE LA BUSQUEDA REPRESENTATIVA

- BUSQUEDA DEL INFINITO.
- BUSQUEDA DE LO FINITO.
- DISTANCIA ESPIRITUAL.
- METAFORA.
- MUERTE.
- NATURALEZA.
- ORNATO.
- PERSPECTIVA.
- RESPETO.
- RETICENCIA.
- SIMBOLISMO.
- TIEMPO.
- TIPO DE TEMATICA.
- ETC.

#### 4.2.1.2.3. SIGNOS DEL ALCANCE DE RESULTANTES ESPECIFICOS.

Sobre los signos relacionados con el alcance de resultantes específicos, conviene destacar los correspondientes a la acústica, apariencia, aporía, brillo, conmensuración, consonancia, dualidades, empatía, enigma, estado de ánimo, fantasía, iconografía, temperatura, etc.

#### c) SIGNOS DEL ALCANCE DE RESULTANTES ESPECIFICOS.

- ACUSTICA.
- APARIENCIA.
- APORIA.
- BRILLO.
- CONMENSURACION.
- CONSONANCIA.
- DUALIDADES.
- EMPATIA.
- ENIGMA.
- ESTADO DE ANIMO.
- FANTASIA.
- ICONOGRAFIA.
- TEMPERATURA.
- ETC.



#### 4.2.1.3. SIGNOS MATERIALES O SUSTANCIALES.

Dentro del signo **material** o **sustancial** van a estar incluidos todos aquellos signos cuya referencia es la materia, desde la selección de ésta a los procesos y las técnicas, conjunción siempre presente en la circunstancia de la obra.

<b>SIGNO MATERIAL O SUSTANCIAL</b>
------------------------------------

- |  |
|--|
| <ul style="list-style-type: none"><li>- SIGNOS SELECTIVOS</li><li>- SIGNOS PROCESUALES O PLASTICOS</li><li>- SIGNOS TECNICOS</li></ul> |
|--|

##### 4.2.1.3.1. SIGNOS SELECTIVOS.

Entre los signos **selectivos**, o de selección de la materia, estarían los diversos emanantes de la captación del soporte, pigmentos, tintas, utensilios o herramientas, sellos u otros materiales necesarios en la concepción inicial de la obra.

<b>SIGNOS DE SELECCION DE LA MATERIA</b>
--

- |   |
|---|
| <ul style="list-style-type: none"><li>- DEL SOPORTE</li><li>- DE LA MATERIA-PIGMENTO</li><li>- DE LOS UTILES Y HERRAMIENTAS</li><li>- DE OTROS MATERIALES</li></ul> |
|---|

#### 4.2.1.3.2. SIGNOS PROCESUALES.

Los signos procesuales se refieren a las diferentes fases de trabajo que se registran con la materia en una obra pictórica, desde el momento en que el artista empieza a concebirla hasta que acaba el proceso plástico. Se van a dar, por tanto, unos pasos que van a poner de manifiesto los signos de la fase previa a la iniciación práctica, los simultáneos y los posteriores a ésta.

SIGNOS PROCESUALES
<ul style="list-style-type: none"><li>- De la fase PREVIA A LA REALIZACION PRACTICA.</li><li>- Simultáneos, o ELABORADOS DURANTE EL PROCESO DE REALIZACION.</li><li>- POSTERIORES.</li></ul>



#### 4.2.1.3.3. SIGNOS TECNICOS.

Los signos técnicos son aquellos que se desprenden de los diferentes registros que efectúa el autor al intervenir la materia, bien como tal materia o como vehículo para materializar la idea. Por medio del producto acabado van a ir determinándose los estilos, las escuelas y tipologías artísticas, ya que la suma de los procesos de interacción de estos signos van a facilitar la lectura final de los conjuntos de obras.

En el caso de la pintura china de las dinastías Ming y Qing, los signos emanantes de los estilos y las escuelas abarcan un mosaico de posibilidades, que van desde la copia de maestros antiguos hasta las de nueva creatividad, generando algunas divisiones: la Escuela del Norte y la Escuela del Sur, desde el punto de vista geográfico. Desde la forma de abordar la pintura estarían: la Escuela tradicional o académica, la Escuela moderna, la que funde ambas tendencias, la que gira en torno a la figura de Tung Chi Chang, etc. Se van a dar, pues, varios tipos de tendencias: expresionista, individualista, excéntrica, etc., sobre las que se volverá más adelante.

## SIGNOS TECNICOS

### TECNICAS APLICADAS:

- LA MIRADA ATRAS.
- DOBLE LINEA.
- GRIS Y AZUL.
- ESCUELA CHEKIANG.
- INFLUENCIA OCCIDENTAL.
- ESCUELA DE LETRADOS.
- CESE DE LA INFLUENCIA OCCIDENTAL.
- LA UTILIZACION DE LAS MANOS.
- ETC.

### TIPOS DE PINTURAS:

- PINTURA DE LETRADOS.
- PINTURA MURAL.
- AGUADAS SOBRE PAPEL DE ARROZ.
- AGUADAS SOBRE TACOS DE MADERA.
- OTRAS.

### ESTILOS Y ESCUELAS:

- PRIMERA MITAD DINASTIA MING.
- SEGUNDA MITAD DINASTIA MING.
- DINASTIA QING.

## NOTAS.

<sup>1</sup> ROLAND BARTHES aludía a esta ambigüedad en: "Elementos de Semiología". (T.O.: "Elements de Semiologie". París: Editions du Seuil). Trad. de Alberto Méndez. Madrid: Alberto Corazón Editor, 1971, p.39.

<sup>2</sup> QUIGLEY, Carroll: "La evolución de las civilizaciones". (T.O.: "The evolution civilizations". New York: The Macmillan Company, 1961). Trad. Luis Tobío. Buenos Aires: Ed. Hermes, 1963, pp.30-31.

<sup>3</sup> Q.v.: FUENTE ROSSI, I. y O'HIGGINS, Edward: "Teorías de la Cultura y Métodos Antropológicos". (T.O.: "Theories of Culture and Anthropological Methods, in People in Culture. A Survey of Cultural Anthropology". J.F.Bergin Publishers, Inc. New York, 1980). Trad. de Aberto Cardín. Barcelona: Editorial Anagrama, 1991.

<sup>4</sup> Según el "Dic. de la Lengua Española", T.II. Madrid: "Ciencia que tiene por objeto determinar el orden y fechas de los sucesos históricos./ 2.- Serie de personas o sucesos históricos por orden de fechas./ 3.- Manera de computar los tiempos". Ed. Espasa Calpe, S.A., 1992, (21ª), p.600.

<sup>5</sup> Coincidencia de hechos o fenómenos en el tiempo. En lingüística: "es el método de análisis lingüístico que considera la lengua en su aspecto estático, en un momento dado de su existencia histórica". Sincrónico, en física, se explica así: "Dícese del proceso o del efecto que se desarrolla en perfecta correspondencia temporal con otro proceso u otra causa". ("Dic. de la Lengua Española", op. cit., T.II, p.1884).

<sup>6</sup> Desarrollo o sucesión de hechos a través del tiempo. Según el "Dic. de la Lengua Española", op. cit., T.I., p.742: "Dícese de los fenómenos que ocurren a lo largo del tiempo, así como de los estudios referentes a ellos. Se opone a sincrónico. Díjose primeramente de los hechos y relaciones lingüísticas".

## 5. ACERCAMIENTO A LOS SIGNOS EN LA PINTURA CHINA.

Sentadas las bases del primer aspecto de esta segunda parte, es preciso realizar a continuación y a modo de presentación de los signos que se han venido incorporando a la memoria de los artistas *Ming-Qing*, un breve acercamiento a los orígenes y conformantes de la pintura china, de este tipo tan especial de registro estético, que consiguiera según Herberd Read, <<no como hecho esporádico, sino de forma repetida, una belleza formal que se aproxima íntimamente a la máxima perfección que podamos conseguir>>. <sup>1</sup>

### 5.1. LOS PRIMEROS SIGNOS DE LA PINTURA CHINA TRADICIONAL.

Los primeros signos que el hombre depositó en el arte y la pintura de China quedaron implícitos en los rayados, figuras humanas y animales de los alfares a color de la era neolítica. Se puede decir que <<según antiguos documentos históricos, el arte de la pintura tuvo su origen en Honan, unos 500 años a. de Cristo>>. <sup>2</sup>

Es cierto que, miles de años atrás, los caracteres que daban forma a la escritura china, que tanto tienen que ver con la pintura, eran unos dibujos pequeños, contruidos mediante trazos lineales, con los cuales estos antepasados expresaban algunas cosas simples. Eran signos escritos de la nacionalidad *Han* de China, y de los cuales una de las más importantes obras lexicológicas de ese país: el "Diccionario *Kang-xi*", tiene registrados unos 47.000 vocablos, siendo 3.000 de ellos los de uso más frecuente.

Ello pone de manifiesto el que las Bellas Artes de esta civilización sean fundamentalmente artes de signos lineales, en los que la tinta tiene un papel esencial;

una tinta que para este fin es seca y compacta, diferente a todas las demás, y que se ha venido utilizando a lo largo de la historia para comunicar, mediante las distintas pinceladas, el caudal de filosofía y sentimientos de sus artistas.

La utilización de la tinta china y de otros colores, disueltos en agua y aplicados sobre el papel y sobre la seda, hacen que la pincelada sea el elemento esencial en la ejecución de esta pintura. Esas pinceladas exigen un largo estudio y un amplio conocimiento de las técnicas pictóricas tradicionales, con objeto de poder conseguir desde el signo más delgado, que pudiera parecer realizado con un lápiz, hasta la pincelada más gruesa.

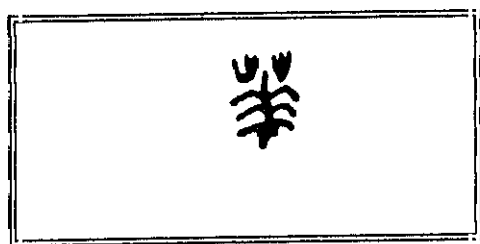
El crear figuras mediante líneas, la hace diferente de la pintura europea que, desde el siglo XV, distingue las masas mediante la diferenciación de la luz y la sombra. La pintura al óleo y la pintura a la acuarela occidentales pueden expresarse sin que se vean líneas, mientras en la pintura china éstas desaparecen sólo en casos excepcionales.

Un aspecto muy importante a destacar en estas obras es el hecho de que las pinturas chinas casi siempre van acompañadas de inscripciones caligráficas y de uno o más sellos, que representan el nombre, seudónimo y/o un poema o una frase en particular que ha querido introducir el artista.

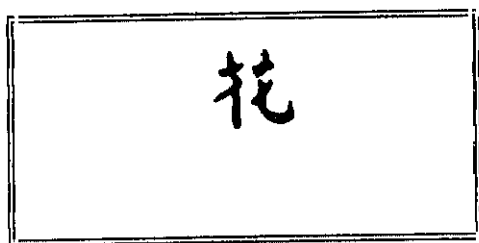
## 5.2. RELACIONES ENTRE LOS SIGNOS DE CALIGRAFIA Y PINTURA.

Hace miles de años atrás, los signos que conforman la escritura china eran unos dibujos pequeños, efectuados en trazos lineales. Mediante éstos, los antepasados chinos expresaban algunas cosas simples

como, por ejemplo, <<flor>>, que se representaba mediante el ideograma:



y que posteriormente, dada la simplificación paulatina de trazos, llegó a adoptar esta forma:



Así fue ocurriendo con otros muchos de los caracteres, que se fueron simplificando con el tiempo.

Pero tanto en la realización de caligrafía como en pintura, se fueron empleando los mismos instrumentos de trabajo: pincel chino, papel de bambú o de fibra de cáñamo y tinta negra elaborada con hollín de pino. Caligrafía y pintura son, pues, artes que toman la línea como signo constituyente principal. De ahí, que desde hace mucho tiempo se sostenga que ambas nacen de una misma fuente. Y es que:

"Igual que la pintura, la caligrafía se caracteriza por buena combinación de los movimientos con la tranquilidad mental".<sup>3</sup>

Estas palabras de Zhang Zhong-yu ponen de manifiesto algunos puntos en común, que hace que se relacionen y se estimulen la una a la otra, indistintamente.

Resumiendo, estas artes contienen fundamentalmente trazos lineales. Se crean con simples figuras muy diligentes, y los múltiples cambios de los signos van de los rectos y curvos, firmes y flexibles, saturados o muy diluidos, a los rígidos y naturales o gruesos y finos, produciendo una eurytμία y sutil consonancia en íntimo acuerdo con el devenir interno del artista.

Hay que decir también que un signo lineal puede tener muchas variaciones y matizaciones, pues no es una línea de un solo significado, sino que es capaz de registrar un gran número de contenidos, lo cual ha ido facilitando el alto grado de desarrollo de estas artes. Eso sí, íntimamente relacionado con la tinta y el pincel chino, instrumento este último que se ha utilizado con notable destreza durante miles de años, cuya función, en contacto con el papel blando, ostenta un grado de relevancia importante en la comprensión de la esencia y la estética de la pintura china.

#### 5.2.1. LAS INSCRIPCIONES CALIGRAFICAS EN LAS PINTURAS.

Como se ha indicado en líneas anteriores, las pinturas chinas van acompañadas en muchas ocasiones de inscripciones caligráficas y de sellos; de poesía relacionada con la temática de la pintura y el



pensamiento artístico del autor. Su extensión puede ir desde una frase en particular a todo un poema; incluso el mismo poema puede estar ausente de pintura y constituirse en obra de plena autonomía.

En el caso de que las inscripciones caligráficas vayan acompañando a un texto pictórico, éstas suelen ser complementarias, explicativas, o ilustrativas del contenido de la obra, realzando su significación.

#### 5.2.2. PINTURAS, CALIGRAFIAS-PINTURA Y PINTURAS-CALIGRAFIA.

En China, por lo general, un pintor es también calígrafo; y el hecho de que pintura y caligrafía sean las mismas artes se hace evidente con la existencia de pinturas-caligrafía (pinturas realizadas a base de caligrafía) y caligrafías-pintura (caligrafías efectuadas con presupuestos conceptuales, plásticos y técnicos iguales y/o semejantes a los adoptados para la pintura); es decir, realizaciones desarrolladas por el artista sobre los mismos útiles y soportes, donde signos históricos, espaciales y materiales se conjugan en unas composiciones de igual fuerza plástica. He aquí una vista parcial de una sala de exposiciones en el Museo Yan Huang de Beijing, donde se exhiben conjuntamente ambas realizaciones:



8. Una sala del Museo Yan Huang de Beijing dedicada a "Los ocho excéntricos".

A lo largo de la historia de China se ha venido dando este tipo de obras y son muy admiradas en Occidente por la novedad que supone el hecho de fundir dos áreas del conocimiento: lengua y pintura en una sola, enriqueciéndolas en un nuevo tratamiento que va más allá de lo conocido. Contienen toda la personalidad del universo chino y puede considerárselas únicas en cuanto a desarrollo de planteamientos.

### 5.2.3. ELEMENTOS DEL SIGNO CALIGRAFICO EN PINTURA.

Dentro del análisis formal de una caligrafía aparecen los siguientes elementos:

- trazo,
- carácter,
- estructura,
- simetría/asimetría,
- balanceo.

En general, las estructuras de los caracteres deben estar perfectamente balanceadas unas con respecto a las otras, de forma que ningún trazo pueda modificarse. En cuanto a la simetría/asimetría de los caracteres, hay que tener en cuenta que el resultado final no sea simétrico.

### 5.3. ALGUNAS TECNICAS Y ESCUELAS TRADICIONALES.

A continuación se detallan algunas de las denominaciones y formas de trabajar más significativas de los artistas chinos, así como el surgimiento de las escuelas, incorporación de los sellos y la firma en las pinturas u otros aspectos de interés sobre la concepción tradicional de la misma, cuya trascendencia ha llegado hasta las dinastías *Ming* y *Qing*.

#### 5.3.1. LA TECNICA DEL MO-HUA.

Con este nombre se conoce la tradicional pintura a la tinta. El primero en adoptarla se dice que fue Wang Wei (699-759), un artista de la Escuela del Sur durante la dinastía *Tang*. A partir de entonces, y hasta el momento actual, esta técnica se ha venido desarrollando y enriqueciendo con nuevas aportaciones de los artistas.

### 5.3.2. EL PO-MO.

El *po-mo* lleva implícito el "*mo-hua*". Hay que tener en cuenta que <<*mo*>> significa tinta y <<*po*>> rociar, humedecer, derramar, rociar, etc.; por lo tanto *po-mo* comprenderá el proceso de dicho trabajo. Una variante de ejecución es la denominada tinta quebrada o tinta rota, mediante la cual se procedía con puntos y brochazos a los que se incorporaban contornos lineales que posteriormente se rellenaban con tinta lavada.

### 5.3.3. EL BOMIAO.

Una de las características de la pintura china es la línea dentro de la cual se extiende el color. El estilo lineal en su forma más pura es conocido con el nombre de *Bomio* y constituye el elemento compositivo predominante en las pinturas realizadas con tinta monocroma. También se suele denominar a este tipo de realizaciones lineales "*copo-miao*" y al calígrafo se le da el nombre de <<*hsieh-i*>>.<sup>4</sup> El color y la tinta pueden también ser aplicadas extendiéndolas con un toque rápido y bien calibrado delineando el objeto a través de progresivos matices con un efecto de mancha.

### 5.3.4. TECNICA DE LA TINTA DESPARRAMADA.

Posteriormente, y gracias al pintor Wang Hsia, muerto sobre el año 804, se divulgó la técnica conocida con el nombre de técnica de la "tinta desparramada". Como su nombre indica, se volcaba la tinta sobre el papel hasta llegar a construir el efecto deseado. También se realizaba mediante el proceso de salpicado; de ahí el otro nombre de "salpicado de tinta".

#### 5.3.5. ESCUELA DEL VERDE Y AZUL.

Li Xi-run y su hijo establecieron la Escuela del Verde y Azul durante la dinastía *Tang*. La aplicación de esos dos colores y sus gamas dio origen a ese nombre, que se establecería como emblema de la época, junto con el de las pinturas doradas.

#### 5.3.6. ESCUELA DE LA PINTURA DORADA.

La pintura dorada ha sido otra de las más importantes constantes de la pintura china tradicional, junto con la de tintas negras y la del "verde y azul". Se cultivaba la gama de tierras, sienas y amarillos y su conjunción otorgaba un aspecto dorado a las mismas, dentro de una perfecta armonía cromática que iba desde el matiz más neutro hasta el amarillo dorado. En este tipo de obras, generalmente, ese mismo color en una tonalidad más neutra es el que servía de fondo a la composición.

#### 5.3.7. EL SURGIMIENTO DE LAS ACADEMIAS.

Aunque ya se habían venido registrando algunos lugares de reunión de intelectuales y artistas, fue el último emperador de la dinastía *Tang* que reinó en el siglo X, Li Yu, quien abrió una academia de pintura. Este hecho dio lugar a que posteriormente fueran surgiendo otros centros en diversos puntos del reino.

En los últimos años del período *Song* del norte, el emperador Hui Sung, considerado como el más importante de los artistas que han ocupado el trono y como protector de las Artes, separó la Academia de Pintura de la Academia de las Letras, elevando ambas al mismo

nivel de importancia. Se revisaron los estatutos y se añadió la pintura a los temas de exámenes aceptados por el Estado.

Fueron muy fructíferas las intervenciones del emperador Hui Sung en el mundo de las artes, aunque su excesiva devoción le llevaría por aquellos años a la pérdida del trono imperial.

#### 5.3.8. ESTILO DONG YUAN.

La forma de trabajar de Dong Yuan, de la dinastía Tang del Sur, consistía en introducir la textura de la fibra de cáñamo en las pinturas. De esta manera los signos de sus composiciones adquirirían más fuerza y vibración. Dong se dedicaba principalmente a la pintura de paisajes.

#### 5.3.9. ESCUELA DE DONG Y JÜ.

Dong Yuan y Jü Ran eran conocidos con el apelativo de "Dong y Yü". Jü aprendió el procedimiento de "tinta y lavado" y el de la textura de cáñamo a partir de Dong. Ambos pintores constituyeron la mayor escuela del Sur, entre el período de las Cinco Dinastías y el Song del Norte.

#### 5.3.10. ESCUELA DE JING Y GUAN.

Entre el período de las Cinco Dinastías y el Song del Norte, los estilos de Jin Hao y Guan Tong formaron escuela y se constituyeron en los más representativos de la pintura de paisaje de ese período. A ambos se les llamaba por el nombre conjunto de "Jing y Guan", aunque también participaron en este movimiento

estilístico otros pintores como Fan Juan. Jing Hao utilizaba el procedimiento de "tinta y lavado" pero incorporando, por medio de la tinta, unas matizaciones de tonos que iban desde las sombras más oscuras a las zonas más claras y resplandecientes del papel.

#### 5.3.11. ETAPA CUMBRE DE LA EXPRESION DE LOS SENTIMIENTOS.

La pintura realizada durante el período Song ha estado considerada como la que mejor expresaba los sentimientos humanos. También se la ha tenido como una de las etapas más interesantes de la pintura china.

Esta cumbre de la expresión de los sentimientos dio paso a fases de considerable importancia dentro del universo creativo chino, como lo van a ser el asentamiento de las escuelas y las nuevas realizaciones de posteriores dinastías, que inundarían con su gran expresividad y fuerza de contenidos.

#### 5.3.12. LA FIRMA.

Se ha escrito mucho sobre la incorporación de la firma del autor en las pinturas, ya que es un aspecto importante a tener en cuenta a la hora de analizar los signos de un artista y de su obra. En Occidente se ha dicho, por ejemplo, que:

"La firma de un pintor se ha colocado detrás del lienzo, significando que el desarrollo del nombre está en oposición al del relato pictórico. Cuando la firma pasa al anverso, su presencia, aunque sólo está incorporada a la pura fisicidad del relato pictórico (no a su intención), prueba ya un acercamiento de "textos", una

contigüidad de existencias relativas que al menos no se repudian".<sup>5</sup>

José María Bardavío ampliaba, refiriéndose a un artista occidental concreto, que <<la firma de Alberto Durero no es sólo ostentosamente bella, sino que está omnipresentemente colocada sobre algunos de los lienzos. Su emplazamiento no está oculto, produce un efecto de asechanza con respecto al tema desarrollado. Esta complejidad gráfica parece denotar la presencia constante del artista en su texto; como en novela cuando la forma omnisciente emerge en la trama anecdótica, "firmando", categorizando el relato con su constante "estar". La firma de Durero relata desde la propia grafía, se circunscribe en el lienzo y se hace una presencia capitular en la mirada>>.<sup>6</sup>

Pero con respecto a China, hay que tener en cuenta que el establecimiento de la firma en las obras de caligrafía y pintura ha tenido un desarrollo muy diferente que en Occidente. Las etapas por las que ha discurrido a lo largo de la historia se pueden resumir así:

- Antes de la dominación mongólica, los artistas por lo general no firmaban sus obras o bien lo hacían de manera muy discreta, a veces disimulada, en algún rincón del cuadro para que fuera poco visible.

- A partir del período Yuan, en cambio, las firmas y adiciones de letras en verso o prosa se hicieron frecuentes en los rollos pictóricos, en los que se llegó a combinar la caligrafía con la pintura, modificando la sintaxis, equilibrio y ritmos de las pinturas.



- Así ha venido continuando a través de las siguientes dinastías, en las que se ha ido desarrollando el tratamiento de los caracteres, surgiendo una escritura cursiva y semicursiva, más fluida en su discurso, que se ha llegado a integrar perfectamente con el resto de la composición pictórica.

### 5.3.13. EL SELLO.

El sello se incorpora a las obras con un valor artístico y estético, además de dejar constancia de la autoría de éstas. Cada artista contaba con el suyo propio y su huella podía ser plasmada por medio de tintas de diferentes colores.

Dentro de la aparente regularidad de tamaños existente, éstos podían ser más grandes o más pequeños y sus formas iban de la cuadrada a la redonda y rectangular. La ubicación en la obra podía ser elegida por el artista, muchas veces formando parte activa en la composición. A veces una pintura o caligrafía podía tener más de uno o dos sellos. También se podía dar el caso de que un rollo caligráfico estuviera realizado por más de un artista, y en ese caso, cada uno de los autores estampaba su sello particular.

He aquí un sello cuadrado utilizado por Nur Hachi, fundador de la dinastía Qing:



9. Un sello cuadrado utilizado por Nur Ha-chi, fundador de la dinastía *Qing*.

## NOTAS.

1 READ, Herberd: "El significado del arte". (T.O. "The meaning on art", 1931). Presentación, notas y suplemento final de José de Castro Arines. Madrid: Ed. Magisterio Español, S.A., 1973, p.95.

2 SIERRA DE LA CALLE, Blas: "Catay. El sueño de Colón". Salamanca: Junta de Castilla y León. Consejería de Cultura y Bienestar Social, 1991, p.160.

3 ZHANG ZHONG-YU, miembro de la Asociación de Calígrafos y Pintores Viejos de China y de la Filial de Beijing de la Asociación de Calígrafos de China, consejero artístico de la Asociación de Artistas de Abanicos de China, Profesor Auxiliar de Caligrafía de la Universidad China para la Tercera Edad y Rector de la Escuela de Caligrafía y Pintura Jin song, escribió estas palabras en su artículo: "Me encanta la caligrafía", de la Revista "China Construye", V.XXX, nº.8. Beijing: Corporación China de Comercio Internacional del Libro, 1989, p.17.

4 CASADO PARAMIO, José Manuel: "Pinturas Religiosas Chinas". Museo Oriental de Valladolid. Catálogo I. Valladolid: Caja de Ahorros Provincial de Valladolid, 1988, p.86.

5 BARDAVIO, José M.: "La versatilidad del signo". Madrid: Alberto Corazón, 1975, p.63.

6 Op. cit., p.63.

## 6. SIGNOS CONTEMPLADOS MEDIANTE LA REFERENCIA DEL TIEMPO.

Los períodos *Ming* y *Qing* se corresponden cronológicamente con las dos últimas etapas dinásticas que existieron en China, previas al establecimiento de la República Popular de 1912. Los años en que tuvieron lugar éstas fueron:

- Dinastía *Ming*: comienza en 1368 y termina en 1644<sup>1</sup>.
- Dinastía *Qing*: comienza en 1644 y termina en 1911<sup>2</sup>.

Estos períodos artísticos tan representativos, no sólo en China sino en todo el Extremo Oriente, discurrieron entre importantes acontecimientos que marcaron los ejes más destacables de la época, donde tanto las revueltas del campesinado como las grandes construcciones, las guerras con el exterior, o el surgimiento de importantes personalidades, fueron hechos trascendentales para el discurrir de las mismas, que es preciso mencionar ahora para poder entender, en su completa abarcabilidad (tiempo-espacio-materia), lo que es el signo en la pintura china *Ming-Qing*.

Por ello y con objeto de evidenciar los signos más importantes de cada uno de los períodos, se van a tratar por separado algunos conformantes esenciales de su naturaleza, tales como las circunstancias sociales que intervinieron en su desarrollo, las filosofías imperantes y otros aspectos de importancia capital para su comprensión histórica. El "tiempo", en cuanto a signo espacial, se verá más adelante, dentro del apartado correspondiente a los signos contemplados mediante la referencia del espacio (punto 7); y dentro de éstos, en el grupo de los signos estéticos.

Ahora bien, recordando las palabras de Jean Louis Servan-Schreiber, cuando argumentaba que <<si hay que escoger la definición más simple posible de tiempo, ¿no

podría decirse que es lo que mide una transformación?>>,<sup>3</sup> hay que exponer que a partir de este momento se va a tener en cuenta el tiempo como referencia para sacar a la luz los hechos y las "transformaciones" más importantes que se han ido dando en la sociedad y que han ido elaborando todas sus características individuales, comenzando por los signos sociales que van a intervenir en su desarrollo.

#### 6.1. SIGNOS SOCIALES QUE VAN A INTERVENIR EN SU DESARROLLO.

Si se tiene en cuenta que desde comienzos de la dinastía *Ming* hasta mediados de la dinastía *Qing*, la sociedad feudal china fue pasando progresivamente a su etapa final, dando lugar a que entre 1840 y 1911 hubiera una Sociedad semifeudal y semicolonial, se comprenderá mejor cómo van a discurrir las etapas de una sociedad, que va a reflejar en los signos de su pintura las proposiciones más relevantes de los artistas del momento. Si en los primeros años *Ming*, imperaban unos signos en los que la representación de la situación social establecida cobraba una importancia muy significativa dentro de la sintaxis creativa, a medida que van transcurriendo los años *Qing*, va a ir adquiriendo paulatinamente nuevos discursos, más acordes con los hechos sincrónicos de sus vivencias.

En la visita realizada al Museo de la Historia de China, en Beijing, se ha estudiado "*in situ*" un amplio número de obras sobre los períodos en cuestión, algunas de cuyas imágenes van a servir de apoyo para evidenciar mejor los contenidos que se vierten en cada uno de los puntos de este apartado.

Asimismo se hace necesario destacar, mediante una explicación previa y estructurada, las situaciones más relevantes que incidieron en el pueblo chino de entonces, con objeto de redundar en un mayor enriquecimiento y

comprensión de los argumentos que se inserten a partir de ahora.

#### 6.1.1. DINASTIA MING.

Para situarse en la dinastía *Ming*, hay que comenzar indicando que China era un país multinacional unitario, el cual emprende su andadura con una herencia feudal arraigada, que se irá adaptando poco a poco a las necesidades de la nueva población. Sus gentes van a continuar trabajando la tierra y obteniendo mejores logros en las cosechas. Esto va a dar como resultado un país más próspero, que va a ir "gestando" una incipiente conciencia social entre los estratos más necesitados, para poner freno a los impuestos y a sus recaudadores. Descontento que va a tomar parte activa en los levantamientos del campesinado y en la conciencia de las sociedades secretas.

Pero no sólo serían los productos agrícolas los que alcanzarían el mayor desarrollo, pues la producción artesanal también evolucionaría ampliamente. El tratadista *Li Qi*, así lo manifestaba diciendo:

"En la dinastía *Ming* la producción tanto agrícola como artesanal conquistó notables progresos y hacia su último período habían aparecido los primeros embriones del capitalismo"<sup>4</sup>.

Estos logros generaron unas contradicciones de clase especialmente agudas, que provocaron levantamientos campesinos, cuya envergadura, frecuencia y aspectos eran singularmente notables, superando en mucho a los que se habían dado en períodos anteriores.

Por ello, dentro de las circunstancias sociales que incidieron a lo largo de esta dinastía, la participación del campesinado en la génesis de una nueva configuración de la vida fue fundamental. En su conformación hay que tener también presentes a las sociedades secretas como órganos participativos en la búsqueda del bienestar de sus gentes.

#### 6.1.1.1. EL CAMPESINADO.

En el transcurrir de los acontecimientos del país siempre han estado presentes las acciones de los campesinos. Son los que han dado vida a multitud de temas en la pintura, no sólo relacionados con las labores propias de su trabajo, sino con sus revueltas, sus sociedades secretas y su especial manera de enfrentarse al mundo y su problemática.

Según el tratadista Jean Chesneaux, la historiografía china tradicional discurría por medio de una base teórico-política confuciana. Había un enorme respeto al orden establecido, en el que cada persona debía aceptar su destino como elemento constitutivo del sistema social imperante. Y decía con estas palabras que:

"Así se aseguraba la adecuación del orden social al orden cósmico; el <<mandato celeste>> (t'ien-ming) garantizaba la armonía general del mundo. Pero podía suceder que esta armonía se viera perturbada y que el emperador, depositario del mandato, se revelara indigno de él. Esa <<revocación del mandato>> (ko-ming) venía anunciada por prodigios en el cielo, perturbaciones del clima, corrupción de la burocracia, degradación de los diques y

canales y, sobre todo, aumento de la agitación en el campo: eran los <<signos precursores de la caída de las dinastías>>"<sup>5</sup>.

De esta forma, cuando había descontento popular más o menos generalizado, se derrocaba al emperador, asumiendo el poder imperial el que fuera en esos momentos jefe de los campesinos rebeldes. Así se restablecía la unidad confuciana, por medio del levantamiento popular del campesinado.

#### 6.1.1.2. LAS SOCIEDADES SECRETAS.

Las sociedades secretas en China eran unas organizaciones que estaban formadas por un conjunto de personas o miembros de diferentes clases sociales, generalmente con los mismos intereses, que se llamaban entre sí hermanos. De ahí que una de las principales sociedades secretas del siglo XIX se la pusiera el nombre de Sociedad de los Hermanos Mayores (*Ko-lao hui*).

René Grousset refería que mediado el siglo XIV, cuando la China del Sur inició la sublevación contra los mongoles, <<la agitación fue fomentada por las sociedades secretas del Loto Blanco (*Pai-lien-chiao*) y de la Nube Blanca (*Pai-yün*), que predicaban una doctrina esotérica y milenarista>>.<sup>6</sup>

Estas instituciones, en general, gozaban de una estructura continua y tenían sus miras puestas en la religión, la política y otras actividades relacionadas con los intereses de los campesinos; de ahí que contribuyeran en muchas ocasiones al éxito de las revueltas campesinas.



Había un gran número de organizaciones a lo largo y ancho del país, y entre sus misiones estaba el proporcionar dirigentes en caso de conatos sociales repentinos, así como amparar en caso de derrota y asegurar la renovación de los mismos en el espacio comprendido entre dos etapas conflictivas.

#### 6.1.1.3. LEVANTAMIENTOS DE LA POBLACION RURAL.

El descontento de la población rural generaba levantamientos contra el orden establecido, como ya se ha apuntado anteriormente. Estos movimientos eran aceptados por la sociedad como funcionales y capaces de restaurar el orden en momentos difíciles porque <<servían de válvula de seguridad, ya que podían restituir al mundo los beneficios del mandato celeste>>.7 Generalmente surgían de forma espontánea y mediante ellos se pretendía alcanzar ciertas condiciones de vida. Su desenvolvimiento contaba con unos perfiles sociales determinados en los que estaban presentes las sociedades secretas.

La ideología de la revuelta campesina tenía un carácter muy especial, pues estaba al mismo tiempo impregnada de nostalgia y religiosidad, tornando su mirada hacia un estado de justicia primitiva, al que era preciso retornar.

La época *Ming*, última dinastía nacional china, opuesta al yugo de los manchúes, era idealizada en el recuerdo de los que vivieron años posteriores y su esencia formaba parte de algunas frases conocidas, como: ¡Derroquemos a los *Qing* e instauremos a los *Ming*!, habitual en el grupo de los *Tai-ping*, de carácter <<principalmente agrario>>, pues fue un levantamiento surgido de la

esfera social campesina<sup>8</sup> contra clases más elevadas de la sociedad china, entre los que podría nombrarse a funcionarios y mandarines.

Las revueltas campesinas abren los años *Ming* con la insurrección contra el yugo mongol, dirigida en el siglo XIV por el campesino y fundador de la dinastía *Ming*, Zhu Yüanzhang, quien quiso liberar a China de la dominación de los manchúes. Los rebeldes acusaban a la dinastía tártara de ser incapaz de gobernar el país y de tratar únicamente de explotarlo con avidez, de ser responsable de sus desgracias tanto en el interior como en el exterior. Los posteriores *Taiping*, de un marcado carácter protonacionalista, tomarían, en cierto modo como ejemplo, estas revueltas campesinas del pasado para organizar sus acciones.

#### 6.1.1.3.1. LOS COMPONENTES DE LAS REVUELTAS.

Entre los componentes de todas estas revueltas, había que distinguir diferentes estratos de población:

- Un mayor número de personas provenientes del campesinado.

- Algunos dirigentes de otros estamentos sociales, como artesanos empobrecidos u otras personas procedentes de la sociedad rural marginal.

- También un amplio grupo de otros estamentos, como porteadores, banqueros, buhoneros o culis y algunos desclasados como intelectuales inconformistas, letrados que no

habían superado los exámenes, monjes taoístas o budhistas, boticarios ambulantes, etc.

- Otros tipos de personas que se hallaban descontentas de la clase dirigente, y algunas procedentes de familias respetables con una ambición especial y un marcado carácter aventurero, en búsqueda de un cierto prestigio social.

#### 6.1.2. DINASTIA QING.

Al final de la época *Ming*, el centro intelectual de China se concentraba entre el Yang-tse kiang y el Tchö-kiang, en la región Kiang-nan (reinos de Wou), justo en el corazón de China, lugares privilegiados donde se inspiraban todo tipo de artistas e intelectuales.

También durante los años *Qing*, China era un estado multinacional unitario. Su territorio llegaba, por el oeste, al lago Balkash y Pamir y se unía con Siberia por el norte; continuaba en el nordeste la cordillera Hinggan Exterior hasta el mar (incluyendo la península Kuye, actual Sajalín). En el este y en el Océano Pacífico tenía a Taiwan y las islas a ella pertenecientes, llegando al Archipiélago Nansha en el sur, abarcando en el suroeste el Tíbet y Yunnan.

##### 6.1.2.1. EL CAMPEBINADO.

Durante la dinastía *Qing* el campesinado también tomó parte activa en la remodelación de la sociedad. Se registraron revueltas y levantamientos de gran consideración, como el de los *Taiping*, los *Nien* o los *Bóxers*, así como guerras con el exterior como La Guerra del Opio, la chino-francesa de 1884

y la guerra chino-japonesa de 1894 incidieron en una población, que caminaba ya hacia una nueva concepción de la sociedad. Son años en los que la visión que se tenía en occidente a través de Marx y Engels, ya anunciaba que la evolución de Asia Oriental sería una cuestión decisiva.

Es posible que en la dinastía *Ming* se fuera gestando un germen de conciencia social entre los campesinos y que fuera incrementándose durante los años *Qing*, para desembocar posteriormente en el advenimiento de una República; la de 1912. Chesneaux dejó escrito que <<existen al menos indicios de tal sentimiento, signos de que los campesinos pobres de China tenían conciencia de su propia identidad colectiva y de su destino común. Es lo que expresa, por ejemplo, ese poema recitado, a modo de lema, por los fieles de la Tríada en la China meridional a comienzos del siglo XIX:

"La gente de arriba nos debe dinero,  
la clase media debe despertarse,  
la gente de abajo venga a nosotros:  
vale más que alquilar un buey para  
cultivar la tierra amarga".

Las baladas populares recitadas por cantantes itinerantes, las canciones, los cuentos folklóricos, eran en efecto un elemento importante de esta conciencia campesina. Pero se trataba de formas literarias puramente orales, que los letrados confucianos nunca se habían dignado recoger>>. <sup>9</sup> No obstante, toda esta información fue recopilándose posteriormente, a partir del establecimiento de la República Popular de China.

#### 6.1.2.2. LAS SOCIEDADES SECRETAS.

Las dos grandes sociedades-cabeza, que a su vez agrupaban a otras muchas organizaciones, eran:

- El Loto Blanco y sus filiales, que estaba en el norte del país y era de carácter eminentemente religioso. Relacionadas con ella estaban la Sociedad del Puño por la Justicia y la Unión (Bóxers), la Sociedad de las Grandes Espadas, la Secta de los Vegetarianos, la Secta de la Observancia (*Tsai-li hui*), la Sociedad de los Ocho Trigramas, etc.

- La Tríada en el sur, que era de carácter mayormente político, y con la que también estaban relacionadas la del Cielo y de la Tierra (*Tien-ti hui*) y la Sociedad de los Tres Puntos o (*San-tien hui*). Era famoso el lema de la Tríada: *Fan Qing fu Ming*, cuya traducción es "derroquemos a los *Qing* e instauremos a los *Ming*". Tenía connotaciones nacionalistas, ya que atacaba a la dinastía manchú por ser el asaltante extranjero, aunque dirigiendo también el combate en contra de las autoridades imperiales. Jean Chesneaux, a este respecto, escribía que:

"Los *Ming*, que debían ser restaurados, eran una dinastía nacional, pero el legitimismo *Ming* tenía también una connotación nostálgica, dentro de la tradición campesina e incluso milenarista. Se invocaba el -arroz de los *Ming*-, *hung-mi* (*Hung* es el nombre del primer emperador *Ming*); era un arroz destinado a recompensar la fidelidad de los partidarios de la dinastía derrocada, pero al mismo tiempo era el arroz de la abundancia; (*hung* también significa profusión), el arroz que aliviaría la miseria del pueblo"<sup>10</sup>.

Estas sociedades secretas, aunque no tenían una verdadera forma de organización del movimiento campesino, ya que solían incorporar entre sus miembros a otros estratos sociales provenientes del campo y sobre todo de la ciudad, servían para moderar el carácter espontáneo de las revueltas campesinas, ejerciendo de catalizador e incidiendo sobre su conformación para obtener unos logros más satisfactorios para la sociedad.

Un aspecto interesante a destacar es que en general, cada sociedad secreta tenía su propia zona de influencia, se dedicaba estrictamente a ella ante la imposibilidad de abarcar un área de mayor amplitud; de ahí que Los *Hung-hu tzu* estuviesen en el nordeste y los Banderas Negras al sudoeste. Otros casos como, por ejemplo, el del los *Ko-lao hui*, no tenían ninguna influencia fuera de la cuenca del Yangtsé, así como tampoco los *Bóxers* en la China meridional. Y los *Nien* fracasaron cuando salieron de su medio natural, que eran las regiones arenosas entre los ríos Huai y Amarillo. En cuanto a las expediciones de los *Taiping* a Beijing o de su campaña final en el noroeste, su fracaso confirma una vez más su carácter regional.

#### 6.1.2.3. LOS LEVANTAMIENTOS DE LA POBLACION RURAL.

El período comprendido entre las guerras del opio y la caída de la dinastía manchú suele considerarse como el de más actividad en toda la historia de levantamientos chinos. Jean Chesneaux escribía que:

"De las dieciocho provincias, ninguna se vio libre; millones de hombres se rebelaron, bien bajo la bandera de los Bóxers o de la Tríada, bien para vengarse de un funcionario brutal, para quemar un <<yamen>> o para tratar de dar vida a la ambiciosa utopía del Reino Celeste de la Gran Paz"<sup>11</sup>.

Así fue como, durante la etapa comprendida entre los años 1840 y 1911, las luchas campesinas no cesaron, aunque su intensidad no fuera la misma en todo momento. Se alcanzó el punto culminante entre 1850-60 y posteriormente disminuyó su marcha, volviendo a tomar empuje a finales de siglo, encaminada en esta ocasión contra las presiones extranjeras, lo cual participó activamente a la caída de la dinastía Qing.

La rebelión de los *Taiping* fue el más espectacular y original de los grandes movimientos campesinos de mediados del siglo XIX, originado como resultado de una crisis social tradicional y de la penetración occidental en China, aunque también condicionado por las circunstancias de todos los demás levantamientos campesinos de la historia de China.

Otros movimientos de consideración fueron las revueltas de los *Nien*, el hundimiento del orden imperial y el levantamiento de los Bóxers. Pero hay que señalar que, aunque el ritmo de las luchas campesinas en los últimos períodos estuvo estrechamente relacionado con la situación política en general, dependió también de otros factores importantes, como calendario de las calamidades naturales, por ejemplo, que desempeñó sin duda un cierto papel. También las catastróficas inundaciones de 1853, cuando el Huangho rompió sus

diques y cambió bruscamente su curso para desembocar a 800 kilómetros de su estuario anterior. Todo esto vino a aumentar el malestar del campesinado de la China septentrional y, por consiguiente, la insurrección de los Nien, al igual que las hambres de 1896-98 precedieron al movimiento de los Bóxers.

#### 6.1.2.3.1. CUADRO ESQUEMATICO DE LAS REVUELTAS CAMPESINAS.

A continuación se detallan, en cifras, las revueltas más significativas que tuvieron lugar en China entre los períodos: 1860-70, 1870-85 y 1885-95, con indicación de las nombres de las ciudades donde se registraron:<sup>12</sup>

CIUDADES	1860-70	1870-85	1885-95
Hunan	27	25	3
Kiangsi	6	4	3
Hupei	7	7	1
Kueichou	-	6	1
Kuangtung	-	4	2
Honan	2	3	2
Anhui	-	-	1
Yünan	-	1	3
Kuangsi	-	1	6

#### 6.1.2.3.2. LA REBELION DE LOS TAI-PING.

El fundador de los *Taiping* fue Hung Hsiu-chüan, hombre instruido que procedía de una familia de campesinos humildes que no había conseguido introducirse en el seno de la clase dirigente. Comenzó a predicar sus ideas hacia 1845 en las montañas de Kuangsi, dirigidas a esta Sociedad de



los Adoradores de Dios que acogía a todo tipo de gentes humildes<sup>13</sup>. Y, aunque inicialmente contaba con el apoyo de la Tríada, fue apartándose de las antiguas sociedades secretas por cuestiones ideológicas, fundando seis años después su propia dinastía, la del Reino Celeste de la Gran Paz, dejando atrás el sueño de restaurar la anterior dinastía *Ming* y asentando su capital en Nankín, concretamente en 1953, la cual se mantuvo durante once años.

Un dato curioso es que sus miembros se cortaban la coleta, la cual había sido impuesta a los chinos a partir de la llegada al poder de la dinastía manchú en 1644. Esta coleta se constituía en un signo de humillación; de ahí que se les conociera su nombre de "rebeldes de cabello largo" o *chang-mao tsei*, ya que se lo tenían que dejar crecer. Según relata el mencionado tratadista Jean Chesneaux, este <<elemento nacionalista explica el apoyo a los *Taiping* de personas cultas y acomodadas, que no tenían razón alguna para participar en la lucha social de los campesinos pero se veían llevados por un patriotismo antimanchú a simpatizar con la causa rebelde>>. <sup>14</sup>

La causa principal del fracaso de los *Taiping*, además de una serie de hechos desfavorables que se fueron acumulando, fue la disminución del apoyo del campesinado. Los *Taiping* se vieron constantemente debilitados por las disensiones entre las camarillas dirigentes. Los dos principales adjuntos de Hung, Yang y Wei, se aniquilaron mutuamente en Nankín, en 1856, junto con millares de sus partidarios; otro jefe prodigioso, Shih Ta-kai, prefirió huir de la capital con sus tropas para guerrear en la zona del sudoeste.

El régimen rebelde se iba debilitando y los generales manchúes habían sido fácilmente vencidos desde el comienzo de la rebelión. Por otra parte, el gobierno imperial recibía la ayuda, en sus operaciones de reconquista, de algunas potencias occidentales, como Francia e Inglaterra, que habían inculcado una vez más su voluntad a la dinastía manchú<sup>15</sup>. Esta ayuda occidental, según Chesneaux, contribuyó, en cierto modo, a la derrota de los *Taiping*. Nankín cayó finalmente en el verano de 1864.

#### 6.1.2.3.3. LA REVUELTA DE LOS NIEN.

La historia de esta sublevación rebelde puede situarse en tres etapas:

- la primera abarca tanto a la dinastía *Ming* como la *Qing* (hasta 1855); en ella se agruparon y afianzaron sus fuerzas.

- La segunda abarca desde 1855 a 1864 y en ella se beneficiaron de la existencia del reino celeste de la Gran Paz en el sur, e iniciaron incluso una cooperación militar con éste.

- La tercera, a partir de 1864, fueron el blanco de las fuerzas de represión, pero resistieron activamente a las tropas imperiales, consiguiendo derrotar y matar en 1865 al considerado como mejor general de la dinastía, el mongol Seng Ko-lin-chin.

El movimiento *Nien* se caracterizaba, pues, por su legitimismo a favor de los *Ming* y a su protonacionalismo en contra de los manchúes. Así, Chang Lohsing recibió el título de "gran

príncipe Han" con el mandato de los Ming (*ta-han Ming ming-wang*). Y al contrario de lo sucedido con los *Taiping*, sus relaciones con las masas campesinas seguían siendo excelentes, aunque su propio éxito precipitaría la caída. Los *Nien* orientales y occidentales, fueron poco a poco rodeados, divididos y eliminados, y el movimiento llegó a su fin allá por el año 1868.<sup>16</sup>

Los *Nien*, cuyo término significaba <<retorcido>> y <<enroscado>>, se levantaron en 1853, aprovechando la llegada de los *Taiping* a Nankin. Su comportamiento era parecido al de los rebeldes campesinos de los siglos anteriores, pues <<atacaban las caravanas de los mercaderes ricos, las prisiones, los "yamen" y las viviendas de los grandes terratenientes. Como los bandidos justicieros de la tradición rebelde, distribuían entre los pobres los bienes adquiridos. Sobre su bandera estaba inscrito este lema: "Matemos a los mandarines, matemos a los ricos, protejamos a los pobres">>.<sup>17</sup>

Entre 1853 y 1868 se registró una insurrección considerable en la región arenosa de la China septentrional que separa las cuencas de los ríos Yangtsé y Amarillo.<sup>18</sup> Fue mucho menos clara que la de los *Taiping*, pero más semejante al modelo tradicional de sublevaciones campesinas.

En este movimiento *Nien*, en definitiva, tenía características sociales y cierto matiz político.

#### 6.1.2.3.4. EL HUNDIMIENTO DEL ORDEN IMPERIAL.

En el último tercio del siglo XIX la sociedad rural no estaba tan organizada como en años anteriores, por lo que surgiría un período de repliegue del movimiento campesino. Esta desorganización de la sociedad rural favoreció a las sociedades secretas, que a partir de entonces fueron prácticamente las únicas estructuras a las que podían acogerse muchos de los campesinos chinos. El poder de estas sociedades también se vio incrementado por un gran número de soldados, que se encontraban desmovilizados al acabar determinados trabajos.

Los grandes terratenientes de la China central que habían vencido a los *Taiping* gozarían de cierto poder en Beijing, al mismo tiempo que se ganaban la confianza de la emperatriz.

Pero los incidentes y motines espontáneos de la población continuarían posteriormente para lograr un mayor bienestar. Sobre el mismo mariscal Chu Te, se ha dicho que <<uno de sus primeros recuerdos de niño era que el hambre causaba estragos y que la familia del rico terrateniente local, el señor Ting, velaba celosamente por sus bienes>>.19 y es que las circunstancias de pobreza y desesperación fueron parte importante en el establecimiento de los *Nien* y de los *Taiping*, favoreciendo la evolución de las sociedades secretas, cuya actividad parece haberse considerado muy intensa en el último tercio del pasado siglo.

Una conjunción de las acciones y estrategias de todos los estamentos implicados,

llevó definitivamente al hundimiento del orden imperial, que durante siglos gobernó el país de China.

6.1.2.3.5. EL LEVANTAMIENTO DE LOS BOXERS  
(1897-1900).

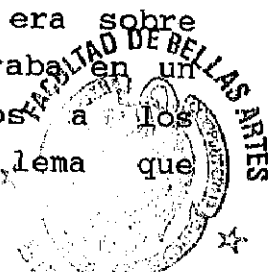
Para Juan B. Bergua, la sublevación de los Bóxers <<fue en parte causada, o por lo menos excitada y sostenida, por la interpretación errónea dada por los taoístas a la siguiente frase de Lao tse: "Cuando se encuentra en medio de soldados, no tiene que temer los golpes". Concepto que dio a los fanáticos taoístas de aquella época la convicción de que eran invulnerables a las balas extranjeras. y empujados por celo rabioso, trataron de expulsar de China a los representantes del cristianismo>>.20

Para Chesneaux, el levantamiento de los Bóxers <<fue el punto culminante de todas estas tendencias: hostilidad de los campesinos hacia el cristianismo por convicciones religiosas, protonacionalismo popular, intervención de las sociedades secretas, resistencia buddhista a la tecnología moderna y conjunción con la política antioccidental y tradicionalista de la "gentry" local>>.21 Así, el punto de partida del movimiento fue una sociedad secreta campesina, conocida con el nombre de <<I-ho tuan>>, cuya traducción es: Sociedad por la Justicia y la Unión, a la que se suponía filial del Loto Blanco y que estaba organizada en las provincias de Shantung y Chihli.

Los Bóxers estaban constituidos por unidades de base llamadas <<altares>>, integradas por partidarios de una o más aldeas. También contaban con grupos especializados, cuyos componentes eran tanto muchachos jóvenes, por una parte, y mujeres por otra, que se constituían en los grupos denominados linternas verdes y linternas rojas.

El origen de este movimiento era antiextranjero y antidinástico; se produjeron enfrentamientos con las misiones y se invocaba el nombre de los *Ming*, según la tradición del Loto Blanco. En cuanto a la zona afectada por el movimiento, se limitaba únicamente a las provincias de Chihli y Shantung. Pero hay que considerar especialmente que en esta época concreta, el campesinado de la China septentrional había sufrido grandes calamidades como las hambres de 1896 y 1897 y las inundaciones del río Amarillo de 1898. A ello hay que sumar que los progresos de la navegación a vapor también habían arruinado a los barqueros del Gran Canal y que las concesiones que habían obtenido los extranjeros con motivo de la apertura de China eran causa de irritación de la opinión pública.

Lo cierto es que la revuelta tenía también una base religiosa, ya que los Bóxers <<practicaban las ordalías, el boxeo mágico y el uso de amuletos de invulnerabilidad y de *mediums*; apelaban a un milenarismo primitivo que anunciaba la inminente llegada de las "diez calamidades". Pero este movimiento era sobre todo de origen político y se inspiraba en un nacionalismo elemental; "aniquilemos a los extranjeros" (*mieh-yang*) era el lema que



figuraba en todas sus banderas. Los aspectos económicos no eran tampoco despreciables; los Bóxers atacaban los ferrocarriles en construcción, los tendidos telegráficos, etc.>>.22

A partir de 1898 la rebelión se extendió rápidamente y en 1900, mientras la corte huía a Sian, en el oeste, los Bóxers ocuparon Beijing, incidiendo en las legaciones extranjeras, que serían liberadas poco después con la intervención de occidente.

Pero hay que tener en cuenta que el movimiento de los Bóxers no hay que considerarlo una rebelión campesina exclusivamente, ya que entre sus miras más importantes estaba el poner resistencia a la intrusión extranjera y frenar las actividades de las misiones. Contribuyeron a acelerar la derrota de esa dinastía manchú, ya que en 1902, entre otros hechos, se produjo en la localidad de Chihli una concentración para protestar contra las indemnizaciones que el gobierno chino había aceptado pagar a Occidente y a los misioneros tras la revuelta. El grupo estaba compuesto por 150.000 campesinos armados, organizados en las denominadas ligas de aldeas.

En general, los primeros años del siglo XX eran poco fructíferos para el campesino, que veía agravada su economía. La política imperial, por una parte, y la creciente modernización del país, por otra, incrementaba la agitación campesina. Como consecuencia de ello, entre 1900 y 1906 estallaron algunos levantamientos; concretamente en la localidad

de Kiangsi, en 1904, estalló un motín contra un nuevo impuesto sobre el índigo.<sup>23</sup>

Estos motines se hicieron más numerosos en el período inmediatamente anterior a la revolución republicana. Jean Chesneaux explicaba que los levantamientos de los años 1910-1911 <<estuvieron motivados por el aumento de precio de la sal (cuya producción y distribución era monopolio del Estado), por el hambre y por la escasez de arroz (como, por ejemplo, en el caso de los "motines del arroz" que estallaron en mayo de 1911 en Changsa, capital de Hunan), por los nuevos impuestos sobre los cereales y por el recargo de los impuestos destinados a financiar las reformas "otorgadas" -in extremis- por las autoridades manchúes. Así en Laiyang (Shantung), estallaron motines en mayo y junio de 1910 contra los excesivos impuestos. Todo un distrito se rebeló; hubo que llamar a las tropas del ejército regular y la represión causó 40.000 víctimas>>.<sup>24</sup>

Todo esto desembocaría en una agitación más generalizada entre los años 1909-1911 por parte del campesinado, creando un vacío político e ideológico, a la que no era indiferente la ideología republicana, constituida mayormente por intelectuales, oficiales del nuevo ejército y personas que ejercían profesiones liberales, entre cuyo *status* cabe destacar la burguesía urbana y otros más populares, como sería el caso del mismo Sun Yat-sen,<sup>25</sup> que hicieron sitio en su programa político a las cuestiones agrarias, tratando de cooperar política y militarmente con las sociedades secretas.



En el otoño de 1911 se consiguió derrocar a la dinastía manchú y al régimen imperial. Fue en las ciudades donde se produjeron las ofensivas revolucionarias que condujeron a la proclamación de la República el 10 de octubre de 1911 en Wuchang, Nankin, Chunking, Shanghai, etc.

#### 6.1.2.4. GUERRAS, DERROCAMIENTOS E INSTAURACIONES.

Volviendo a 1840, la Guerra del Opio fue un hecho trascendente en la historia de China, ya que a partir de ese momento se fue transformando en un país semicolonial y semifeudal. Los productos extranjeros habían entrado en el mercado chino, desestabilizando la economía feudal y esto provocaría un cambio considerable que continuaría una vez acabada la guerra.

A causa de esta guerra, el gobierno *Qing* tenía que pagar cuantiosas indemnizaciones, que fueron recayendo en forma de costosos impuestos sobre el pueblo, generando más explotación por parte de terratenientes y comerciantes a la población rural y de artesanos.

La guerra chino-francesa de 1884 y, diez años más tarde, la Chino-Japonesa, donde el país cedió firmando el Tratado de Shimonoseki, fueron dos circunstancias sociales que participan también en la comprensión de este período. Además, Qi Wen escribía en su tratado sobre China, que:

"En un corto lapso de medio siglo a partir de la década del 50 del siglo XIX, la Rusia zarista obligó a China a firmar

una serie de tratados desiguales, obteniendo innumerables privilegios y anexionándose más de 1.500.000 kilómetros cuadrados de territorio"<sup>26</sup>.

Un año antes de acabar el siglo XIX, el gobierno norteamericano formulaba una política de puertas abiertas.<sup>27</sup> Y para frenar a las potencias extranjeras en sus intentos de anexionarse parte del territorio de China, se llevó a cabo una campaña entre 1899 y 1900 contra los agresores extranjeros, la cual se denominó Movimiento *Yiethuan*, pero al final triunfó el pueblo chino.

No obstante, la contradicción entre el imperialismo y la nación china, así como entre el feudalismo y las masas populares, se hicieron todavía más intensas. Así es como en el siglo XX China experimentaba una motivación creciente de revolución. Sun Yatsen, al frente del grupo revolucionario burgués, izó la bandera de la revolución democrática en contra de la ideología reformista, fundando en 1905 el primer partido político burgués, al que se dio el nombre de: *Tong-menghui* de China, o Liga de China.

Así se llegó a 1911, en que los grupos revolucionarios de Hubei, que contactaron con la Liga, movilizaron al ejército *Qing* para que se sublevara, uniéndose a ellos gentes de diversas provincias, por lo que pronto la revolución triunfa en el país. Aquel año Pu Yi (1907-1969), último emperador de China, apenas tenía seis años de edad.

El día de Año Nuevo de 1912 se proclamó la Fundación del Gobierno Provisional de la República de China y en febrero del mismo año el emperador de la dinastía *Qing* abdicó. Se formuló una

constitución republicana de carácter democrático-burgués: la Constitución Provisional.

La caída de la dinastía manchú en 1911 no fue una crisis dinástica ordinaria, como la que había puesto fin a la dinastía de los *Ming* en el siglo XVII o a la de los *Yuan* en el siglo XIV. En esta ocasión era la primera vez, en la historia de China, que desaparecía el sistema imperial con la última dinastía *Qing* destituida. Y fue debida a dos factores esenciales:

- El primero de ellos, el más conocido, es el que el historiador Chesneaux califica de "signos precursores de la caída de las dinastías", consistente en diversas circunstancias incidentes, como la corrupción e incuria de funcionarios, calamidades naturales, agitación campesina, decadencia de las obras públicas, etc.

- El segundo y nuevo factor fue debido al incremento de la penetración extranjera en China, que iba modificando el equilibrio tradicional de la sociedad y del Estado, y que ya, paulatinamente, había ido haciendo acto de presencia desde mediados del siglo XIX, lentamente primero y luego cada vez más deprisa, como consecuencia de los tratados desiguales, de la penetración de la economía capitalista y de los efectos de la apertura de China de los últimos cinco años del siglo XIX.

## 6.2. SIGNOS POLITICOS.

Los acontecimientos políticos ocurridos han incidido directamente en el arte de pintores y calígrafos, que han sabido recoger en sus pinceles los signos emanantes de

tales procesos conteniendo pinceladas de las que surge calor y frío, alegría o tristeza (procedente de la victoria o la derrota de una parte de la sociedad implicada), tensión y distensión, soledad y multitud, vida y muerte; y todo ello con una aplicación técnica que no excede en materia, donde se aprecia una mayor objetividad que en otras temáticas debido al valor documental añadido que llevan implícitas las obras donde se analiza una dimensión tan específica en el tiempo.

Y dentro de esta conformación general existen ciertas diferencias, en cuanto a matizaciones, entre las dinastías *Ming* y *Qing*, ya que durante los años que han gobernado sus dirigentes se ha dado un mapa de acontecimientos distintos. Por este motivo, conviene acercarse por separado a cada una de ellas para conocer cuales han sido exactamente los signos políticos que la definen en pintura.

#### 6.2.1. DINASTIA MING.

La dinastía *Ming* fue la primera dinastía verdaderamente china que ocupaba el poder desde hacía una centena de años. Su etapa se va a desarrollar en un período de relativa paz, sin invasiones, y esta tranquilidad va a contribuir a la regeneración de la tradición cultural del país, conduciendo el quehacer que se había registrado en los anteriores períodos *Han*, *Wei* y Seis Dinastías, los cuales discurrieron entre los *Tang* y *Song*, llevándolos a un sobresaliente desarrollo durante los *Ming*.

##### 6.2.1.1. EMPERADORES REINANTES

Los diecisiete nombres de emperadores que reinaron durante la dinastía *Ming* se muestran cronológicamente en el siguiente cuadro

esquemático, al cual se han incorporado tanto el nombre con el que era conocido cada emperador, como el suyo propio, el de su reinado y tiempo de duración del mismo:

Nombre del Emperador	Nombre Propio	Nombre del Reinado	Tiempo de Duración
Taizu	Zhu Yuan Zhang	Hongwu	1368-1398
Huidi	Zhu Yun Wen	Jianwen	1399-1402
Chengzu	Zhu Di	Yongle	1403-1424
Renzong	Zhu Gao Chi	Hongxi	1425
Xuanzong	Zhu Zhan Ji	Xuande	1426-1435
Yingzong	Zhu Qi Zhen	Zhengtong	1436-1449
Daizong	Zhu Qi Yu	Jingtai	1450-1456
Yingzong	Zhu Qi Zhen	Tianshun	1457-1464
Xianzong	Zhu Jian Shen	Chenghua	1465-1487
Xiaozong	Zhu You Tang	Hongzhi	1488-1505
Wuzong	Zhu Hou Zhao	Zhengde	1506-1521
Shizong	Zhu Hou Cong	Jiajin	1522-1566
Muzong	Zhu Zai Hou	Longqing	1567-1572
Shenzong	Zhu Yi Jun	Wanli	1573-1620
Guangzong	Zhu Chang Luo	Taichang	1620
Xizong	Zhu You Xiao	Tianqi	1621-1627
Sizong	Zhu You Jian	Chongzhen	1628-1644

#### 6.2.1.2. FUNDACION.

La fundación de la dinastía *Ming* empieza a gestarse al final de la dinastía *Yuan* (1271-1368), con la Batalla entre el ejército del gobierno y el ejército de la rebelión dirigido por Liu Futong, cuando el pueblo se levantó contra la explotación y las crueles agresiones que sufrían sus pobladores por parte de los emperadores. Se instaura en 1368, cuando Zhu Yüanzhang se ciñe la corona en la actual ciudad de Nanjing, estableciéndose la dinastía *Ming*. A lo largo de los 20 años siguientes, el ejército *Ming* ocuparía diversas zonas del país, terminando así la unificación, hasta que en 1644,

después de 276 años *Ming*, se da paso al nuevo gobierno manchú, que llevará la dinastía *Qing* al poder.

Zhu Yüanzhang<sup>28</sup>, este jefe de los campesinos rebelados contra la dinastía mongol de los Yüan en el siglo XIV, pertenecía a la secta del Loto Blanco, de origen maniqueo. El nombre de la nueva dinastía que fundó, *Ming* (luz), formaba parte del vocabulario esotérico de los maniqueos. Entre los directores de los nuevos ejércitos de rebelión se destacaron Liu Fu-tong, Xu Shon-hui, Guo Zi-xing y Zhang Shi-cheng.

Sirva la siguiente pintura para situar concretamente a Liu Fu-tong en una dura batalla librada entre el gobierno y el ejército de rebelión dirigido por él mismo. Las tensiones quedan recogidas en el centro de la diagonal compositiva de este gran formato horizontal donde importa sintetizar plásticamente un momento de la historia de China:



10. Escena de la "Batalla entre el ejército del gobierno y el ejército de la rebelión dirigido por Liu Fu-tong". Museo de la Historia de China. Beijing.

La pintura que se muestra tiene, por tanto, carácter documental. Es de complexión moderna y está realizada al óleo. Reproduce unos hechos cuyos resultados serían decisivos para el establecimiento de la dinastía *Ming* en 1638, cuando Zhu Yüanzhang se ciñera la corona en Nanjing. Esta obra, de gran formato, se exhibe en el Museo de la Historia de China, en Beijing.

#### 6.2.1.3. EL DESARROLLO DE LOS MING.

Para aumentar el ingreso de finanzas y consolidar la dominación para su país, el emperador tomó una serie de medidas favorables en el desarrollo de la agricultura, fortaleciendo al mismo tiempo esta preponderancia en pos de centralizar el poder.

Zhu Di, el tercer emperador de la Dinastía *Ming*, decidió trasladar la capital de Nanjing a Beijing para aumentar la fuerza defensiva de los asuntos militares. La construcción de la ciudad de Beijing se inició en 1417 y se terminó en 1421.

Y para reforzar la defensa fronteriza del norte, desde los principios de la Dinastía *Ming*, el gobierno continuó la construcción de la Gran Muralla, sobre la base de la muralla de la Dinastía *Qin*. Esta gran obra llevó más de 200 años. Se calculan unos 2.700 kms., pero si se tienen en cuenta los recodos de ésta, que en algunas partes representan una duplicación de trabajo, se consigue una longitud de más de 6.700 kms.

La obra titulada: "El capital de la dinastía *Ming*" (conocido también como "La vida cotidiana"),

está pintada en un rollo de tela china. Aparecen algunos edificios importantes de aquel entonces, incluidos centros comerciales de la época. Se exhibe en el Museo de la Historia de China, en Beijing, mediante copia del rollo original, que se ha ampliado para poder mostrar al espectador una información más fluida, que le acerque a la prosperidad de la época. Estos signos de prosperidad quedan implícitos en otras obras como el "Cuadro para reflejar el fenómeno fructífero de Nanjing", donde se representa, con tinta y colores, el comercio de la ciudad de Nanjing, en aquel entonces ciudad muy desarrollada comercialmente y famosa precisamente por su comercio y sobresaliente artesanía.

Pero volviendo a la primera, de la que se incluye un fragmento, correspondiente exactamente al tercio derecho del rollo, hay que manifestar que es una obra donde se percibe la tranquilidad de las gentes que caminan apaciblemente por los diversos trazados del lugar, allí donde están ubicados comerciantes de diferentes tipos que les ofrecen sus productos. El urbanismo, bien estructurado y noble en formas, se inscribe en un color rojo predominante y un verde que le complementa añadiendo equilibrio visual al conjunto. La suavidad tonal del fondo donde se apoya la representación adquiere un matiz ligeramente amarillento al acercarla al resto de los colores antes aludidos o al de los ropajes azules de algunos personajes que se mueven por el escenario de este espacio habitado, que desprende signos de equilibrio social, orden, opulencia y limpieza de formas. Es una buena traducción de un momento en la vida diaria de aquel tiempo, cuyas proposiciones quedan plasmadas mediante una perspectiva topográfica, psicológica y estética tradicional que



otorga el mismo grado de importancia a cualquiera de los elementos insertos en ella. La línea cobra protagonismo en este formato, de rollo horizontal, a base de colores planos, en su mayoría primarios, dentro de una sintaxis que ofrece un panorama de secuencias espaciales y temporales envolventes ligadas a la vida del comercio y la prosperidad:



11. "El capital de la dinastía Ning". Museo de la Historia de China. Beijing.

La siguiente obra, titulada: "Retrato de Zhu Yüanzhang", sobre seda, muestra al fundador de la Dinastía Ming. Es el primer emperador, que vivió al final de la Dinastía Yuan y nació, en 1328, en una familia campesina, falleciendo en 1398. En 1352 participó en el ejército de rebelión de los campesinos, del que llegó a ser el líder. En 1368 dirigió a estos campesinos de la Dinastía Yuan y fundó la etapa Ming, convirtiéndose en Emperador feudal. La obra se torna aquí en testimonio de unos momentos históricos en la vida de China que caminarían a través de 276 años de la mano de los diferentes emperadores de esta dinastía:



12. "Retrato de Zhu Yüan-zhang". Museo de la Historia de China. Beijing.

Aunque el retrato no era costumbre habitual en la época, su uso estaba reservado a personalidades importantes de algunas áreas como la política, la nobleza, y más tarde a las artes. A través de él también se pueden apreciar los signos característicos del atuendo facial y corporal, como es el caso de la indumentaria de Zhu Yüanzang, consistente en una bajo-túnica roja que se evidencia en la zona del cuello, sobre la que incorpora otra característica de gama amarilla, en comunión con el color del fondo. Se muestran los signos del dragón y de la perla danzante inscritos en los tres grandes círculos de la zona pectoral y de los hombros. La utilización de bigote, perilla y barba también explican otros signos en el monarca, muy al uso en aquel tiempo. En el Museo de Historia se guarda otro retrato de semejantes características compositivas, pero que se le muestra con el cabello blanco.

Los colores de la obra, en gama limitada pero suficiente, presentan tanto un enlazamiento como un contraste con el ocre de la seda sobre el que se asienta la figura, pero en una disposición tal que los colores calientes envuelven y destacan la evidente saturación de los fríos, enfatizando el rostro y la expresión del emperador.

#### 6.2.1.4. LAS RELACIONES DIPLOMATICAS.

Para reforzar las relaciones con otros países, Zhu Di, que en 1403 pasaría a ser el tercer emperador, después de Zhu Yuanwen, mandó a Zheng He que visitara el "Océano del Oeste". En aquel entonces ese "Océano del Oeste" se refería a los

diversos lugares que ahora están en el oeste de Brunei y las zonas que se encuentran a lo largo del Océano Indico.

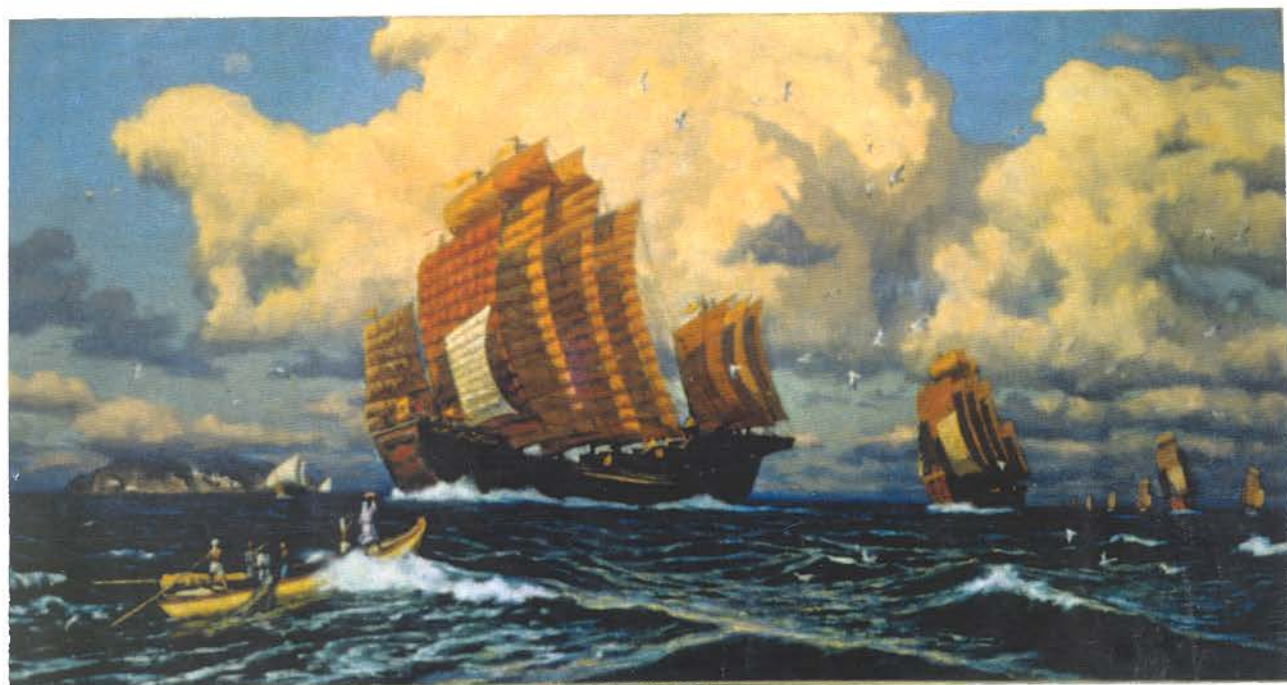
Zhen He era un eunuco de palacio. Con el mandato de Zhu Di, el tercer emperador de *los Ming*, inició su navegación el 11 de julio de 1405. El y sus más de 27.800 comitivas (entre los que había intérpretes, marineros, médicos, artesanos, etc.) tomaron 62 grandes barcos con gran cantidad de oro y plata, seda, porcelana, instrumentos y utensilios de bronce y telas. Y partió de Liu Jia Grang (puerto muy importante de la Dinastía *Ming*). El barco más grande tenía una longitud de 44 *zhang*<sup>29</sup> y una anchura de 18 *zhang*. Era el mayor barco del mundo de aquel entonces.

Los signos de estos acontecimientos quedan registrados en pintura mediante la obra: "La navegación de Zheng He" (o "Travesía para comunicar con otros continentes"), que se encuentra actualmente en el Museo de Historia de China, en Beijing. El autor es Yao Zhong-hua y el cuadro recoge un momento de dicha navegación desde una mirada posterior en el tiempo, que enlaza con la adquisición de nuevos materiales como el óleo y una nueva perspectiva más cercana a la occidental. Es una pintura donde las nubes, que ocupan los dos tercios superiores de la topografía espacial, parecen estar investidas de movimiento y avanzar conjuntamente con las embarcaciones, abriendo camino a un discurso paralelo de buenos augurios y fuerza protectora.

Zheng He realizó siete veces la travesía, desde 1405 hasta 1433, superando muchas dificultades. Esto evidencia la valentía y sobresaliente técnica que poseía en el terreno de la navegación el pueblo



chino y supone una hazaña grandiosa en la historia mundial de la navegación:



13. "La navegación de Zheng He" de Yao Zhong-hua. Museo de la Historia de China. Beijing.

La navegación de Zhen He ampliaba el intercambio cultural y comercial del pueblo chino con muchos países de Asia y África, y profundizaba en la amistad entre los chinos y la población de los demás lugares.

Recientemente, en julio de 1985 se ha celebrado en la ciudad de Nanjing el 580º aniversario de la primera expedición del gran navegante chino, que promocionó los contactos amistosos entre las naciones de Asia y Africa.

#### 6.2.1.5. LA DECADENCIA DE LOS MING.

Dentro de este apartado se han establecido las siguientes etapas: la rebelión de Li Zi-cheng, la lucha de los ciudadanos contra los impuestos, la rebelión de los campesinos al final de la dinastía *Ming* y el desarrollo y la prosperidad de la nacionalidad *Man*.

##### 6.2.1.5.1. LA REBELION DE LI ZI-CHENG.

Li Zi-cheng nació en 1606 en la provincia Chang Xi. Fue campesino, líder famoso de la revolución de la Dinastía *Ming*. En 1629 se levantó y en 1636 fue aclamado por sus seguidores.

La siguiente imagen muestra a Li Zi-cheng en una de las salas destinadas a la dinastía *Ming* en el Museo de la Historia de China. El motivo de introducir una escultura en este punto tiene el único propósito de ilustrar la figura de este gran dirigente chino, que ha sido trascendental en el desarrollo de los acontecimientos entre la dinastía *Ming* y la *Qing*. Una personalidad en la que tanto la expresión como la actitud de dirección se encuentran presentes en la firmeza y el equilibrio de su carácter, así como en la

posición de la mano derecha, que parece señalar el camino correcto a seguir. La monocromía y el sencillo tratamiento de la figura, de los ropajes y accesorios, viene a completar la grandiosidad de esta obra conmemorativa del buen hacer de Li Zi-cheng: ~~el cual que fueran~~



14. Li Zi-cheng. Museo de 1a Historia de China. Beijing



#### 6.2.1.5.2. LA LUCHA DE LOS CIUDADANOS CONTRA LOS IMPUESTOS.

En la siguiente obra se representa cómo, para obtener más dinero, un emperador de los Ming mandó a sus eunucos de palacio que fueran a las ciudades más desarrolladas, ricas en artesanías y otras mercancías, para cobrar impuestos. Con tal pretexto, éstos se adueñaban de propiedades, perseguían y mataban a las gentes del pueblo. Todo esto provocó una resistencia fuerte por parte de los ciudadanos, que queda recogida en esta obra titulada "Ge Xian dirige a los tejedores de Zu Zhong para resistir a los recaudadores de impuestos". Es un reflejo de la situación de resistencia que oponía el pueblo y que por aquel entonces también se daba en otras ciudades del país:



15. "Ge Xian dirige a los tejedores de Zu Zhong para resistir a los recaudadores de impuestos". Museo de la Historia de China. Beijing.



El orden rítmico insertado a través de las imágenes casi alineadas de las figuras, que protagonizan el enfrentamiento, habitan el espacio cual escritura cursiva en fuego, que desgarradora y elocuentemente, narrase el descontento con la injusticia social acometida.

#### 6.2.1.5.3. LA REBELION DE LOS CAMPESINOS AL FINAL DE LA DINASTIA MING.

Al final de la Dinastía *Ming* la política se tornaba oscura. La vida del pueblo era muy trágica, sobre todo la vida de los campesinos, que tenían que entregar diversos tipos de impuestos. Muchas familias perdían todos los bienes y se arruinaban totalmente.

En esta época y durante algunos años, en el norte de la provincia de Shangxi, ocurrieron más calamidades. En 1628 no llovió en todo el año y los campesinos no tenían ningún alimento, por lo que muchas personas morían de hambre. A pesar de esto, el gobierno siguió obligándoles a entregar impuestos, torturándoles cruelmente. Por ello, las gentes de la provincia, no pudiendo sufrir más, se fueron alzando sucesivamente. En Enero de 1635 trece ejércitos de rebelión decidieron reunirse para enfrentarse con el cerco del gobierno, y en 1636 Li Zi-cheng fue elegido el máximo comandante en jefe del ejército de rebelión y el pueblo le llamó "el rey Chuang". En los años posteriores dirigió su ejército a ocupar unas ciudades importantes.

El 19 de Marzo de 1644, Li Zi-cheng y su ejército ocuparon la ciudad de Beijing y el

último emperador de los *Ming* se ahorcó en la Colina del Carbón (hoy popularmente conocida como el Parque Jing Shan). Sucumbió su poder frente al ataque de los rebeldes campesinos. En Beijing, Li Zi-cheng y el ejército de rebelión fueron acogidos calurosamente por el pueblo.

#### 6.2.1.5.4. EL DESARROLLO Y LA PROSPERIDAD DE LA NACIONALIDAD MAN.

Al final de la dinastía *Ming*, Nür Ha-chi unificó las diversas tribus de la nacionalidad *Nü Zhen*, antecesora de la nacionalidad *Man*. Después de su muerte, su hijo heredó sus poderes y cambió la nacionalidad *Nü Zhen* por *Man Zhou* (manchú), llamándola así generalmente. He aquí el "Retrato de Nür Ha-chi", quien contribuyó a la fundación de la siguiente dinastía, unificándola y promoviendo guerras para destruir a los *Ming*. Después de su muerte, su hijo fundaría la dinastía *Qing*.

Está realizado con tintas planas y predomina la línea y los colores puros. La definición de los rasgos faciales permiten una lectura de su expresión y fisonomía. Los ropajes en amarillo, al igual que las figuras de dragones que solían ir bordadas en diferentes partes de los mismos, eran características propias de los rangos más elevados, como era el caso de los emperadores:



16. "Retrato de Nür Ha-chi". Museo de la Historia de China. Beijing.

Cuando Li Zi-cheng entró en Beijing, el ejército de la nacionalidad Man estaba marchando al sur. Entre ambos ejércitos, el Man y el de rebelión, tuvieron lugar duros enfrentamientos, que harían fracasar a este último. En 1645 Li Zi-cheng sufriría el ataque del ejército de terratenientes, muriendo en la montaña de Jin Gong.

Con el título: "Li Zi-cheng entra en Beijing" fue pintada esta obra por Wu Bi-yue y Lu Hong-niar, que se acercaron a retomar este

momento en el tiempo para ofrecer un testimonio de este hombre a caballo rodeado de multitudes que le vitoreaban y que éste recibe con agrado. Así se presenta una escena alegre y de calurosa bienvenida, que traduce claramente el fuerte apoyo del pueblo hacia Li Zi-cheng: símbolo



17. "Li Zi-cheng entra en Beijing" por Wu Bi-yue y Lu Hong-nian. Museo de la Historia de China en Beijing.

La obra fue pintada en formato horizontal de amplias dimensiones posteriormente a los años Ming y reproduce fielmente algunos de los signos políticos y sociales de aquel tiempo. Actualmente se exhibe en el Museo de la Historia de China, en Beijing (Salas Ming). De su lectura se desprenden varias partes diferenciadas: la primera, y más abundante,

está constituida por las gentes a pie, que a ambos lados de la composición rodean las figuras a caballo de los vencedores con Li Zi-cheng a la cabeza, que centran el significado de la obra, conjuntamente con los estandartes desplegados que le acompañan, símbolo de victoria y de trascendencia elevada, que elevan el centro compositivo y amplían la trayectoria morfológica y sintáctica a ambos lados del soporte: un nivel superior que alcanzan a rozar las telas ondulantes por el viento y que parecen querer elevarle a un <<shang ti>> o señor supremo de las multitudes; y un nivel inferior en el que se asienta fuertemente la pata del caballo blanco que transporta al símbolo del éxito. Al fondo, como otro conjunto de elementos, unas edificaciones con los colores rojo y verde dan profundidad a la diagonal compositiva. Y por último, próximo al borde inferior derecho de la obra, dos leones que simbolizan el país de China se erigen sobre una escalinata de piedra noble por la que se abre la composición para hacer discurrir el fluido y la resonancia cual flecha indicadora o epifanía del <<chi>>, de esa fuerza vital o cósmica que todo lo mueve, en dirección al punto de confluencia donde se cruzan las tensiones. En resumen, signos que sobresalen en calor y vida, alegría y movimiento, por encima de las connotaciones antónimas que pudieran tener las armas.

#### 6.2.2. DINASTIA QING.

El devenir político de la dinastía *Qing* se fue configurando dentro de un curso en el que la aparente

linealidad de la época *Ming* y primeros años *Qing* fue desembocando paulatinamente en un "crescendo" de cambios en todos los terrenos de la vida. Esto se apreciaría notablemente en su arte, sobre todo en la pintura y caligrafía, originando una caída y posterior renovación de las formas artísticas tradicionales, surgiendo una nueva expresión más acorde con el momento vivido. El siglo XVIII se desenvolvió dentro de unos parámetros políticos, económicos y culturales similares, pero no se puede decir lo mismo del siglo XIX, que rompía con el pasado y desarrollaba una larga etapa de guerras y sublevaciones internas. En consecuencia con todo esto, la economía se resintió; ya no era la prosperidad de la dinastía *Ming* que se podía ver reflejada en algunos rollos pictóricos de la época, sino <<caos económico y decadencia de las formas artísticas>>,<sup>30</sup> pues sobre la pintura incidirían también estas circunstancias. Son momentos para meditar profundamente en busca del necesario equilibrio que proporcionaba el Tao-Buddhismo.

Al contemplar las pinturas expuestas en el Museo de la Historia de China, se pueden extraer unos signos que evidencian el discurso de la época, mostrando tanto la fundación y consolidación de la dinastía, la economía, los vínculos entre las nacionalidades, los levantamientos populares y el panorama de las artes.

Pero antes de pasar a estos apartados, se van a detallar los nombres de los emperadores reinantes a lo largo de la dinastía *Qing*.

#### 6.2.2.1. EMPERADORES REINANTES.

Los diez emperadores correspondientes a la dinastía *Qing* son:

Nombre del Emperador	Nombre Propio	Nombre del Reinado	Tiempo de Duración
Shizu	Alsin-Gioro Fu Lin	Shunzhi	1644-1661
Shengzu	Alsin-Gioro Xuan Ye	Kangxi	1662-1722
Shizong	Alsin-Gioro Yi Zhen	Yongzheng	1723-1735
Gaozong	Alsin-Gioro Hong Li	Qianlong	1736-1796
Renzong	Alsin-Gioro Yong Yan	Jiaqing	1796-1820
Xuanzong	Alsin-Gioro Min Ning	Daoguang	1821-1850
Wenzong	Alsin-Gioro Yi Zhu	Xianfeng	1851-1861
Muzong	Alsin-Gioro Zai Chun	Tongzhi	1862-1874
Dezong	Alsin-Gioro Zai Tian	Guangxu	1874-1908
Ohne	Alsin-Gioro Pu Yi	Xuantong	1909-1911

#### 6.2.2.2. FUNDACION DE LA DINASTIA QING.

Como se ha visto en párrafos anteriores, para situar los orígenes de la fundación de la dinastía *Qing*, hay que mencionar a Nür Ha-chi y a los manchúes (anteriormente jurchenes), originarios de Manchuria, lugar de donde surgiría la idea de derrocar a la dinastía anterior. Nür Ha-chi encabezaba una organización política y militar que abarcaba a las diferentes tribus unificadas, y su base económica estaba en el control de mercancías valiosas. Rodeado de buenos consejeros chinos, asimiló rápidamente la cultura y costumbres tradicionales del país para poder llevar a cabo sus acciones de alianza con otros vecinos mongoles y sorprender definitivamente a una dinastía como la *Ming*, cuya inestabilidad entonces era intensa; coyuntura favorable que le ayudaría en sus propósitos, y que daría lugar a que en 1644, tras la huida hacia el sur y el posterior suicidio del emperador, se estableciera en el poder la dinastía *Qing*.



#### 6.2.2.3. CONSOLIDACION.

La consolidación del país unificado dentro de sus multinacionalidades se va a documentar con las siguientes obras:

- El "Retrato del Emperador Alsin Gioro Xuan Ye del reinado Kangxi", que se puede apreciar en esta obra del Museo de Historia de China, en Beijing. Está realizada sobre papel en formato medio de disposición vertical, donde se aprecian cabeza y busto, así como la vestimenta propia del emperador constituida por una túnica de dragón y gorro a juego. En la dinastía Qing los altos funcionarios solían portar un gorro de similares características, del que pendía una pluma de pavo real:



18. "Retrato del Emperador Alsin Gioro Xuan Ye del reinado Kangxi". Museo de la Historia de China. Beijing.

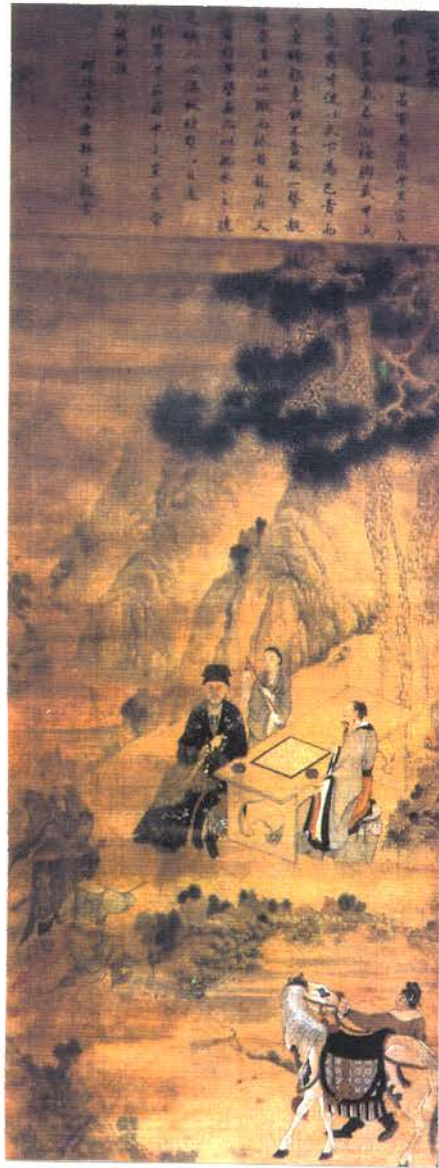


Xuan Ye consolidó la dinastía, iniciando en 1662 el reinado Kangxi que llegaría hasta 1722, ya que en 1723 Alsin Gioro Yi Zhen daría paso al siguiente reinado: Yongzheng, que concluiría en 1735. Xuan Ye destruyó en su mandato a las fuerzas de Wu Zan-gui, derribando la rebelión de la tribu de Zhun Ge-er y atacando la invasión de Rusia en Her Long Jiang. Así el país feudal de multinacionalidades unificadas podía estar más consolidado y desarrollado.

- En la obra que representa las hazañas de Zheng Cheng-gong, el dirigente que recuperó Taiwan, se expone una "Batalla en el mar" pintada sobre papel:



19. "Batalla en el mar" por Luo-ming, Lu Hong-niar y Huan Jun. Museo de la Historia de China. Beijing.



20. "Retrato de Zheng Cheng-gong" por Wang Zhong-xiao. Museo de la Historia de China. Beijing.

Zheng Cheng-gong fue un sobresaliente héroe nacional chino, que en 1661 dirigió su ejército en apoyo del pueblo de diversas nacionalidades de Taiwan. Después de nueve meses de luchas derribó a los agresores, que tuvieron que retirarse.

- La siguiente pintura se titula: "El transporte para la marcha al norte". Data de 1697; es decir, del año 35 en el reinado Kangxi:



21. Una escena sobre "El transporte para la marcha al norte". Museo de la Historia de China. Beijing.

Refleja la batalla de Zhao Mo-duo, en el transcurso de derribar la rebelión de Zhun Ge-er; es decir, los acontecimientos que van desde 1695 hasta 1697. Dentro de una disposición horizontal, se inserta un tríptico que representa diferentes momentos de los hechos en un paisaje sencillo que centra la atención en la disposición y movimiento que adoptan las personas.

La tribu de Zhun Ge-er es una rama de la nacionalidad Manchú de China. Esta rama vivía antes en la zona del norte de la Montaña del Cielo, al este del lago de Rusia Ba Er Ke Shi y el río Yi Li. En el siglo XVII algunos nobles de la tribu de Zhun Ge-er se reunieron en Rusia para desintegrar China.



Este hecho afectó a la unificación del país. Pero el gobierno de la Dinastía *Qing* con el apoyo de las nacionalidades de su zona derribó tal rebelión.

#### 6.2.2.4. LA ECONOMIA.

Las cinco obras que se van a incorporar a este epígrafe tratan de proporcionar, a través de sus signos, una semblanza del funcionamiento económico el país durante la última etapa imperial.

- La primera de ellas es la titulada: "Construcción del dique del río Amarillo", atribuida a un pintor de la Dinastía *Qing*, entre 1644-1840. Esta pintura, de pequeño formato horizontal, refleja el control ejercido en el río Amarillo mediante la construcción de dicho dique:



22. "Construcción del dique del río Amarillo". Museo de la Historia de China. Beijing.

- La siguiente, pintada por el famoso Zhao Cheng, es un rollo pictórico sobre el "Control del río Huai He", de 1651, de gran calidad pictórica y documental, de la que se incluye el siguiente fragmento: *londra para la... de papeles.*



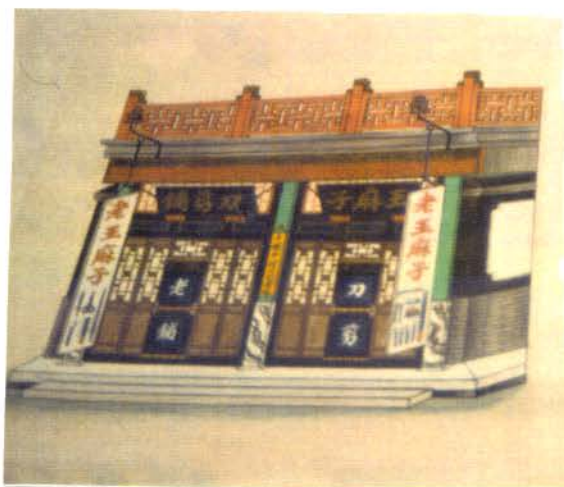
23. "Control del río Huai He". Museo de la Historia de China. Beijing.

Es una vista aérea en la que se puede apreciar tanto la roturación del terreno como la envergadura del río navegable y la disposición que, a caballo o a pie, adoptan las gentes para defender sus objetivos. Los signos adquieren carácter de plano objetivo en la estrategia de defensa, a la vez que acercan al espectador a una exposición temporal y espacial capaz de narrarle los hechos mediante secuencias, según se realicen las operaciones de apertura o cierre del formato donde se alojan los contenidos.

- La representación de la Prosperidad del comercio, "Tiendas y pequeños almacenes de la Dinastía Qing" quedaba evidenciada a través de las:

- Tiendas para la venta de papeles.
- Locales o tiendas para la venta de artículos de cuero.
- La tienda del dinero (especie de Banco).
- Tienda de cuchillos y tijeras, como la del señor Wang Ma-zi. Un tipo de tienda muy famosa en China, ya que este señor sabía realizar muy bien todos los instrumentos de corte.
- Etc.

La siguiente imagen es un ejemplo de comercio que ha quedado patente en este álbum de hojas de la dinastía Qing:



24. De la serie "Tiendas y pequeños almacenes de Dinastía Qing". Museo de la Historia de China. Beijing.



- Otra obra importante es el "Cuadro de rollo sobre la inspección del emperador Hong Li del reinado Qianlong al sur de China", pintado en formato horizontal de gran longitud. Describe la situación de las actividades comerciales:



25. "Cuadro de rollo sobre la inspección del emperador Hong Li del reinado Qianlong al sur de China" (fragmento). Museo de la Historia de China. Beijing.

También aparecen los signos propios de los edificios de la época: largos pabellones que estructuran el espacio geoméricamente, en forma rectangular, semejante a la disposición que adopta la obra en el soporte.

- El rollo horizontal que se aprecia en el centro de la siguiente imagen lleva por título: "Escenas de la vida cotidiana" y trata de evidenciar un momento en la vida de las gentes de China:



26. "Escenas de la vida cotidiana". Museo de la Historia de China. Beijing.

alar



**ABRIR CONTINUACIÓN APARTADO 6 2ª PARTE**





**ABRIR APARTADO 6 2ª PARTE**

aparece surcado de hojas, actuando a modo de greca u ornato alrededor del perímetro pictórico.

#### 6.2.2.5. LOS VINCULOS ENTRE LAS NACIONALIDADES.

Los estrechos vínculos existentes entre las culturas y el comercio de las diversas nacionalidades de la idiosincrasia china son signos que se ponen de manifiesto con las siguientes obras del Museo de la Historia de China, en Beijing:

- Pinturas realizadas para un álbum de hojas que representa atuendos de pueblos de diversas nacionalidades de la Dinastía *Qing*. En cada espacio de doble página (páginas izquierda y derecha) hay una figura femenina y otra masculina, respectivamente, que posan en pareja con ropajes de la época según su nacionalidad. Se trata de reunir así la riqueza de atuendos del país, recogiendo pictóricamente estos valiosos signos de su cultura:



27. Album sobre atuendos de los pueblos de las diversas nacionalidades de la Dinastía *Qing*. Museo de la Historia de China. Beijing.

- Al pintor Chen Shi-zun, del distrito de Dong Ning, se debe la siguiente obra: "Vida cotidiana de las diversas nacionalidades", realizada con tinta y color sobre papel en un álbum de hojas que describe la producción de la nacionalidad "Gao Shan" (o Montaña Alta) de Taiwan y la vida y costumbres en el siglo XVIII. En la página derecha se representa una fiesta, mientras que la izquierda se explica el evento:

cuadro



28. "Vida cotidiana de las diversas nacionalidades" por Chen Shi-zun. (Pág. derecha del álbum). Museo de la Historia de China. Beijing.

#### 6.2.2.6. LEVANTAMIENTOS POPULARES.

Las rebeliones del pueblo de la dinastía Qing, ocurridas en diversos lugares geográficos del país,



son temas que han sido tratados en pintura para evidenciar aquellos signos reveladores de unos acontecimientos sociales que se funden en el tiempo y en la plástica creativa de diversos artistas, como es el caso de estas dos obras:

- La primera: "Rebelión del pueblo de la nacionalidad Miao", pintada por Zong Yin-ke, es de formato rectangular y la mitad derecha del cuadro muestra el descontento de los ciudadanos, que se sitúan en un punto elevado de la montaña:



29. "Rebelión del pueblo de la nacionalidad Miao" por Zong Yin-ke. Museo de la Historia de China. Beijing.

La composición está sugiriendo dualidades como el yin y el yang, el espacio lleno y el espacio vacío, calor y frío, movimiento y quietud, en un juego equilibrado donde la materia dialoga con el color de fondo del soporte.

- La segunda obra es: "La rebelión dirigida por Lin Shuang-wen en Taiwan" y fue realizada por Liu Tian-yu. Es una pintura al óleo, de disposición horizontal, sobre los acontecimientos que tuvieron lugar en Taiwan y que Liu Tian-yu plasmó a través del tiempo en esta elocuente retrospectiva de grandes dimensiones donde ofrece una visión clarificadora del momento:



30. "La rebelión dirigida por Lin Shuang-wen en Taiwan" por Liu Tian-yu. Museo de la Historia de China. Beijing.



#### 6.2.2.7. EL PANORAMA DE LAS ARTES.

El panorama del arte durante la Dinastía *Qing* se puede percibir a través de algunas obras muy concretas como, por ejemplo, la pintura que se muestra a continuación, en papel sobre seda, que se hizo durante el reinado Daoguang (1821-1840) del emperador Min Ning de la Dinastía *Qing* .:



31. "Estampa del Año Nuevo" (Gui Xu Sheng Ping). Realizada durante el reinado del emperador Min Ning de la Dinastía *Qing* (1821-1840). Museo de la Historia de China. Beijing.

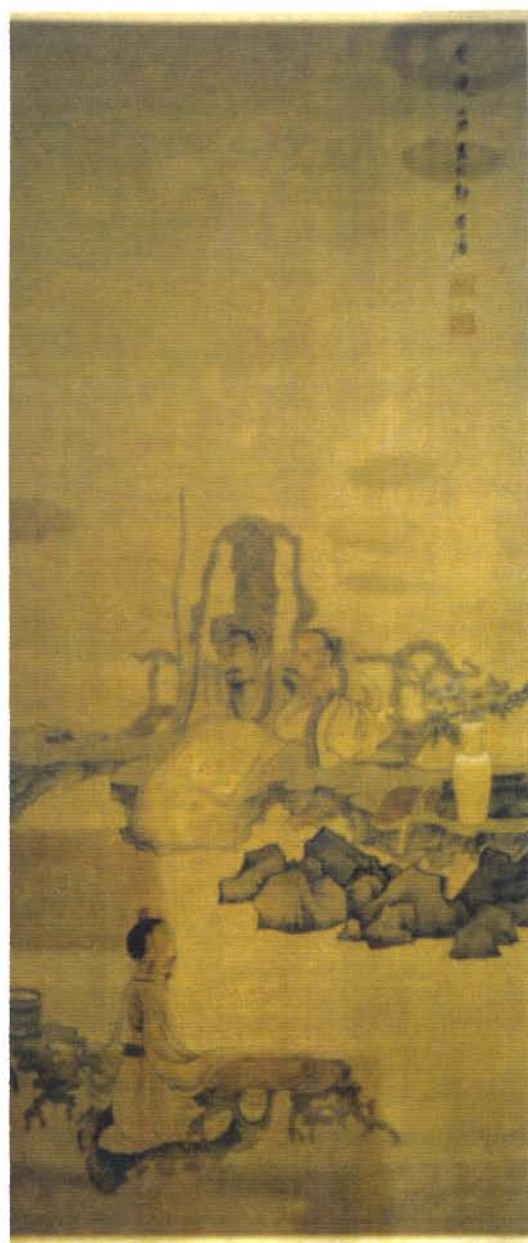
Este tipo de ornamentación que aparece en composición se realizaba, sobre todo, en fiestas, como la de Primavera, para añadir un ambiente de alegría, colgándose después en las

casas de los ciudadanos. Una obra que muestra algunos niños ocupados en diferentes juegos, en un ambiente donde los signos de alegría evocan un tiempo lúdico y festivo de la dinastía *Qing*, donde la luz interna del espacio compartido realza el protagonismo de la forma y el color, en un tipo de estructura horizontal, que también era del agrado entre algunos pintores de este tiempo.

También la belleza de las distintas localidades de China ha cautivado desde siempre a sus artistas, que elegían enclaves puntuales para llevar a sus pinceles la esencia de la naturaleza. En este rollo pictórico: "Comentando (leyendo, contemplando) juntos un artículo magnífico (o raro)", del famoso pintor Chen Lao-lian se ha trabajado en papel sobre seda y colores, siendo su disposición vertical; es decir, un rollo denominado "*gua fu*", "*lizhou*" o "*chou*". El espacio lleno de la composición está situado en la mitad inferior de la topografía pictórica; es la parte oscura que en el *Tao* tiene que ver con la Tierra, el Par, la tinta y el negro. Un negro que en China había sido contemplado tradicionalmente como el color de los cielos por la noche, cuando no está presente la luz del sol, y que en la dicotomía cosmológica del *yin-yang* se identifica con el *yin*. La zona superior, por otra parte, donde se hallan instalados unos cuantos caracteres y la huella roja de dos sellos, toma la forma de *yang*, como el Cielo, la luz y el pincel. El fondo ocre-dorado imprime una atmósfera activa de intimidad capaz de entablar diálogo con esos tres letrados que, sentados entre unas rocas del jardín, concentran su atención en los contenidos del texto y la conversación:







32. "Comentando juntos un artículo magnífico" por Chen Lao-tian. Museo de la Historia de China. Beijing.

Y uno de los cuadros considerados trascendentales dentro de la cultura de China por representar el desarrollo intelectual que alcanzaron muchos de los pintores de la dinastía Ming es el titulado: "Cuadro del paisaje de nieve", realizado por When Zheng-ming en papel sobre seda y colores mediante formato "lizhou":



33. "Paisaje de nieve" de When Zheng-min. Museo de la Historia de China. Beijing.

Con pocos materiales, papel y tinta, realiza una obra con esta técnica del monocromo, tan preciada en todo el devenir de la pintura china, que ya fuera del gusto de algunos poetas y artistas tradicionales como Li Su-hium, su hijo Li Chao-tao, y Wu Tao-tse, Wang Wei, Li Tai-po y Tu Fu de la dinastía *Tang* (618 y 907), por ejemplo. When Zheng-min llega a desarrollar aquí, de forma tan

personal, esta forma de trabajo que imprime unos signos de tal vigor y nervio que llegan a enraizar con fuerza toda la obra. Inserta escritura en la cúspide pictórica, cual metáfora de lluvia que abrazasen las montañas en su descenso hacia ese río cobijado por un valle que emana rotundidad personal a través de los efectos quebrados y serpenteantes que componen el tejido de su elocuencia. La figura humana aquí es un elemento más de la sintaxis de la naturaleza, insignificante ante el espectáculo del resto. Unas huellas rojas procedentes de los sellos, imprimidas a ambos lados de la caligrafía, se integran armoniosamente con el resto, a la vez que equilibran, templan el conjunto y elevan la mirada.

También en "lizhou" o "chou" fue pintado el "Cuadro de rollo de flores y pájaros", a base de papel sobre seda y colores. La obra pone de manifiesto una temática sincrónica con otras realizaciones como la paisajísticas o la de asuntos humanos.

En la siguiente página se puede apreciar la composición:



34. "Cuadro de rollo de flores y pájaros". Museo de Historia de China. Beijing.

La gran riqueza que tiene China en fauna y flora también se pone de manifiesto a través del tiempo en este tipo de representaciones. En esta etapa concreta *Ming-Qing* suelen aparecer tanto algunas especies únicas, cual monografías pictóricas, como otras en las que intervienen conjuntamente tipos distintos de ambas.

La pintura que viene a continuación se custodia en el Museo Nacional de Artes Decorativas de Madrid. Muestra un almendro en flor que rodea una figura femenina asomada a la ventana. Está realizada en tinta y colores sobre papel (147 x 34 cm.) y tiene inscripciones en caligrafía; algo que va a ser característico a lo largo de los años Ming-Qing:



35. "Paisaje con figura femenina". Museo Nacional de Artes Decorativas, Madrid.



Otros argumentos a contemplar sobre los signos que el tiempo ha ido depositando a lo largo de la dinastía *Qing* son las diversas construcciones que han sido captadas por sus artistas. El "Plano de la Residencia de Verano en Cheng De", llevado a tinta sobre papel, fue un ejemplo de ello. La construcción se inició en 1703, terminándose en 1790. Esa residencia forma parte del segundo centro político del gobierno de la Dinastía *Qing* en aquel entonces. Es ese lugar están conservados muchos objetos históricos y el conjunto de esas magníficas construcciones, así como los elementos correspondientes a esa cultura son pruebas de la lucha entre las diversas nacionalidades de la Dinastía *Qing* y los invasores de Rusia. También lo son de la consolidación y el desarrollo del país unificado multinacional. Otro ejemplo está en la serie correspondiente a los: "Paisajes de Yüan Ming Yüan":



36. Uno de los "Paisajes de Yüan Ming Yüan". Museo de la Historia de China. Beijing.

La obra que se muestra fue realizada durante la Dinastía *Qing* imperial. El *Yüan Ming Yüang* fue construido en las afueras de Beijing con más de 10 kilómetros de perímetro y 145 construcciones.<sup>32</sup> Actualmente está en ruinas, al haber sido destruido en 1860. En los paisajes de este jardín (*yüan*) se representaban diversas escenas conocidas de la literatura china; y en él se fundamentó el concepto de jardín chino europeo, aquel del que Raymond Dawson mencionara que en una carta escrita en 1743 por un misionero de la Compañía de Jesús llamado Attiret, éste hiciera una descripción detallada y entusiasta del mismo. Dawson decía al respecto:

"Pero lo que los lectores de Attiret no comprendieron fue la naturaleza única de aquel <<paraíso terrenal>>. Quienes se erigieron por su cuenta en especialistas de jardines chinos, ni tenían planos por los que guiarse ni conocimiento de primera mano del aspecto que debía tener un jardín chino; pues el mismo Sir William Chambers, el más famoso de todos, jamás había visto uno, aunque estuvo en China de joven."<sup>33</sup>

Y es que el mencionado jardín contenía elementos de tal belleza y rareza para Occidente, que eran difíciles de igualar, como por ejemplo las porcelanas que adornaban algunos espacios y los distintos e incomparables tipos flores. He aquí unos dones de la naturaleza investidos de paradigma cual conjuntos virtuales de elementos que de una misma clase gramatical actuaran en un mismo contexto: la riqueza de China.

La obra está realizada en tinta y color sobre papel y rodeada de un galón de encaje amarillo que guarnece el perímetro pictórico de la hoja. Este sistema era utilizado con frecuencia en algunas

pinturas sobre papel de arroz y hojas sueltas o para incluirlas en un formato de álbum. Cuando el papel era fino existía la posibilidad de que se combase y pudiera deslizar la aguada. Este sistema permitía también montar la hoja sobre una superficie de mayor consistencia y/o dimensiones. Hay que tener en cuenta que la ausencia de marco en las pinturas va a ser una constante en los años *Ming-Qing*, que sólo se va a incorporar levemente, en situaciones muy concretas, durante los últimos años *Qing*.

### 6.3. LOS SIGNOS RELIGIOSO-FILOSOFICOS IMPERANTES EN LA SOCIEDAD.

Según afirma un dicho popular chino: <<tres son las religiones y una sola la razón>>. Con esta frase se pone de manifiesto la especial relación que existe en el pensamiento chino entre el conjunto de esas tres religiones y la razón.

En el libro "*Hsi-you Chi*"<sup>34</sup> ya se hacía mención de que el emperador Yang Chien (581-604) <<consideró en plano de igualdad a las tres religiones más influyentes (*san-chiao kwei-I*)>>.<sup>35</sup> Esto no solo ocurría en aquella época, pues en las últimas dinastías también convivían tales creencias. Pero hay que tener en cuenta que en determinados momentos de la historia alguna de ellas tuvo más trascendencia que las otras. Basta citar como ejemplo los últimos años del período *Tang*, de fuerte tradicionalismo entre la aristocracia, donde el Buddhismo se va a ver disminuido por la reacción de los confucionistas, que le van a hacer perder el carácter oficial que había tenido hasta entonces, quedándose únicamente entre el sector social más popular. Después llegaría el Neoconfucianismo, no para volver a los orígenes confucionistas, sino con una ideología que trataba de amparar ese hueco que había dejado el Buddhismo,



lográndose así una nueva unión de las esencias de los tres ejes de pensamiento religioso-filosófico, que abriría las puertas a la época moderna.

Así pues, se van a resumir a continuación algunos de los conformantes religiosos y filosóficos más representativos del período concreto con el que se está trabajando.

#### 6.3.1. DINASTIA MING.

En relación a ¿cómo y en qué proporción estaban repartidas las tres creencias durante los años *Ming*?, hay que resaltar que el Confucianismo fue la doctrina predominante en la corte y entre los hombres letrados en el transcurso de los siglos. A ésta había que unir el Taoísmo y el Buddhismo.

Según Bergua, en los años en que los misioneros llegaron a China, no prevalecía ninguna por encima de la otra; es decir <<ni confucionistas ni taoístas, sino que constituían una mezcla de ambos cultos a lo que se añadían prácticas budistas>>.<sup>36</sup> Esta era la religión del pueblo y del letrado medio confucionista, así como de los taoístas.

Por supuesto la religión de Confucio siempre tuvo sus raíces en el animismo; en un animismo primitivo, que fue la primera religión propiamente dicha de China y que inculcaba el culto de las fuerzas de la Naturaleza y al espíritu que regía los fenómenos naturales, los cuales estaban relacionados, a su vez, con un Soberano Supremo que gobernaba la creación entera. Se rendía culto a un cielo en sentido más amplio al que daban los misioneros a la noción de Providencia. El Buddhismo, por otra parte, veneraba a sus dioses por medio de las imágenes, mientras que los

taoístas rendían senda admiración por sus héroes, guerreros y hombres de Estado.

A medida que fue pasando el tiempo el Confucianismo original se iba viendo mediatizado; y sería a partir del siglo XI, durante la influencia budhista, cuando se gestase una nueva visión de esta doctrina: el neoconfucianismo, que se daría a lo largo de los períodos *Song* (960-1279) y *Ming* (1368-1644). Con ello se trataba de conformar y ajustar las ideas concernientes al <<jen>><sup>37</sup> y su precursor con una concepción metafísica del Cosmos. Así, la filosofía del metafísico especulativo Chu Hsi, de acuerdo con la de muchos otros pensadores *Song*, concebían en el universo dos factores diferenciados y complementarios: uno era el <<li>> o principio racional absoluto e inmutable e inmanente; el otro era el <<chi>> o materia-energía, a la vez física y psíquica, y fuente de individualización, que juntos otorgaban al hombre con una doble naturaleza: material y espiritual.

Pero además de esta forma de pensamiento existían dentro otras vertientes filosóficas, también dualistas, dentro del Neoconfucianismo como el idealismo subjetivo que personificaban Lu Siang-chan y Wang Yang-ming. Ambos identificaban el <<li>> con el espíritu. El primero opinaba que podía evidenciarse, no de forma progresiva en el medio exterior, sino de manera instantánea en el propio espíritu; para el segundo el espíritu individual era la manifestación del mismo espíritu universal y original. De esta forma se conformaba una escuela intuicionista, con algunas connotaciones morales de base, que ponía sus miras en las técnicas de meditación y de introspección en el individuo.

Paralelamente, en el siglo XVI, el pensador progresista Li Zhi (1527-1602) sacaba a la luz y

censuraba algunos de los dogmas de la escuela confuciana. Li Zhi fue un importante pensador de la dinastía *Ming*, cuyo retrato se exhibe en el Museo de Historia de China, en Beijing (primero a la izquierda de la imagen que se inserta a continuación), al lado de otros tres importantes pensadores de la época, que de izquierda a derecha son: Huang Zang-xi (1610-1695), Wang Fu-zhi (1619-1692) y Gu Yan-wu (1613-1682); todos ellos vivieron entre finales de la dinastía *Ming* y comienzos de la *Qing*:



37. Cuatro importantes pensadores de la dinastía *Qing*. De izquierda a derecha: Li Zhi (1527-1602), Huang Zang-xi (1610-1695), Wang Fu-zhi (1619-1692) y Gu Yan-wu (1613-1682). Museo de la Historia de China. Beijing.

Pero incluso en los taoístas y neoconfucianistas de las últimas dinastías estaba todavía presente el espíritu de Lao Tse y de Confucio, de las ideas y filosofía emanante del <<Chu-King>> sobre la razón humana y su acción benéfica sobre el mundo. O las ideas más generosas y nobles del <<Lun Yu>>; y la filosofía de las <<Conversaciones>> que, lejos de perderse en especulaciones vanas, alcanza con sus preceptos a todas las ocasiones de la vida y a todas las relaciones sociales, y cuya base primordial es la constante mejora de sí mismo y de los demás, además del *Tao Te Ching* y de sus hermosos consejos.

El templo de la Nube Blanca (*Bai yun guan*), ubicado en los barrios del oeste de Beijing, está considerado como el lugar más importante del Taoísmo en China. Fue fundado durante la dinastía *Tang* y reconstruido en 1706, durante la *Qing*, después de que un incendio destruyese las construcciones originales. Aún se conservan algunas estelas, y sobre todo el precioso libro canónico <<sobre la virtud>> de Lao tse, caligrafiado por Zhao Meng-fu y grabado en piedra.

Tanto el Buddhismo como el Taoísmo eran siempre tolerantes con su rival confucionista, quizá más que a la viceversa, sin que ello diera lugar a desmesuradas persecuciones. Bergua, escribiendo sobre éstas, decía:

"...bien que sus persecuciones no adquiriesen jamás el grado de fanatismo y de crueldad de las persecuciones religiosas en Occidente. Y ello, sin duda, porque, siendo el confucionismo, más bien filosofía que religión, jamás una filosofía empuja a sus adeptos a persecuciones implacables. Además, si en Occidente las guerras políticas fueron siempre sostenidas por violentos celos religiosos, en China, por el contrario, se ha solido dar carácter religioso, para identificarlas, a la mayor parte de las luchas políticas."<sup>38</sup>

En realidad, ni a Confucio ni a Lao Tse se les ha admirado exclusivamente como a fundadores de religiones. Confucio, al infundir nueva vida a la envejecida sabiduría antigua del pueblo chino, tomó la vía político-religiosa y Lao Tse la ascético-mística. Y así es como la religión dominante que encontraron los misioneros del siglo XVII al llegar a China fue una mezcla de esas tres que se han visto, apoyadas en sus primitivos comienzos sobre una especial conformación espiritual y religiosa.

#### 6.3.2. DINASTIA QING.

Durante los *Qing* también convivían las tres religiones clásicas de China, aunque en los último años el Neoconfucianismo perdía presencia en una sociedad, que se fijaba en dos sectores: el Buddhismo *Chan* procedente del *Dhyana* hindú y en el Taoísmo popular principalmente.

Los emperadores *Qing* se regían desde un principio por la administración confuciana. Algunos como el emperador Hong Li del reinado Qianlong, se tenían como confucianos ortodoxos, aunque la mayoría también eran fieles al lamaísmo<sup>39</sup> y al chamanismo.<sup>40</sup> Y estaba la presencia de Occidente. Los *Taiping* no eran indiferentes a ella; prueba de esto es que adoptaron un calendario semisolar en lugar del viejo calendario lunar. También proyectaron reformas modernas, como la creación de una red de ferrocarriles, una administración postal, hospitales y bancos. Se esforzaron sobre todo por adivinar el <<secreto>> de los occidentales, de los que tomaron prestados determinados elementos de su religión. Algunos profesaban un monoteísmo militante (el -dios de los ejércitos- de la Biblia), aceptaban los Diez Mandamientos y la divinidad de Cristo (del que su Jefe

Hung pretendía ser hermano menor) y practicaban el bautismo, ubicando al Antiguo y Nuevo Testamento entre sus libros canónicos.

Los préstamos del cristianismo se combinaban con tradiciones religiosas populares, como cultos campesinos, elementos budhistas y/o taoístas. El conjunto se conformaba en un sistema político-religioso en el que estaba presente tanto la salvación espiritual como la obediencia a la voluntad divina y la defensa política y militar del Estado rebelde.

El único contacto profundo y prolongado con Occidente que tenían los campesinos era el de las misiones, pero las relaciones eran muy malas, pues los campesinos <<despreciaban a los conversos chinos (*rice-christians*), acusados de buscar una protección barata contra las autoridades chinas en caso de problemas con la policía o la justicia y un seguro contra la miseria>>.41

Este impacto de la filosofía occidental, que ya en los siglos XVII y XVIII habían introducido los jesuitas, incidió en el pensamiento científico de los chinos dando lugar a que surgiera el llamado Renacimiento confuciano, al que se volverá más adelante, y el cual no lograría atraer a los letrados confucianistas del momento. Sería entre finales del siglo XVIII y finales de la dinastía Qing (1911-1912) cuando se iniciase la introducción del pensamiento occidental en China. Yvon Belaval escribía al respecto:

"Solamente a finales del siglo pasado la penetración de la filosofía occidental introdujo un elemento catalizador, a la vez destructor y creador"42

Belaval sitúa a continuación del período de introducción el llamado de asimilación, que va de 1911 a 1927, y después uno de arraigamiento que abarca desde 1927 hasta 1949. En el de introducción cabe destacar la figura de Yen Fu, que tradujo obras de autores como Thomas Huxley en 1895 ("*Evolution and ethics*", de 1893), Montesquieu, Adam Smith y de filósofos ingleses de la segunda mitad del XIX: Herbert Spencer, John Stuart Mill y W.S. Jevons, cuyos contenidos llegaron enseguida a los intelectuales chinos, que se acercaron a una nueva forma evolucionista de contemplar la vida y la sociedad. Después Li Yu-ying, que estudiaba en Francia biología, sacaría a la luz personajes rusos como Kropotkin y Bakunin. Otros pensadores como Liang Ki-chao, discípulo del anteriormente citado Kang Yu-wei, mostraría las ideas de Descartes, Hobbes, Locke, Hume y Kant. Wang Kuo-wei lo haría con filósofos alemanes como Schopenhauer, Nietzsche<sup>43</sup> y también Kant.

Con estas bases se va a iniciar la segunda etapa llamada de arraigamiento, que va a comenzar cuando prácticamente está concluyendo la dinastía *Qing*, en 1911. Van a ser unas bases más sólidas, que junto con algunos desplazamientos chinos para estudiar en universidades extranjeras de América, Europa y Japón, ayudarán a comprender mejor la filosofía occidental y poder especular y/o acercarse a aquellos postulados más convenientes para el enriquecimiento personal en las concepciones, tanto de partidarios de la occidentalización como de aquéllos que desean mantener la esencia filosófica tradicional del país. A partir de este momento varias personalidades darán conferencias en China: John Dewey lo hará en 1919 y 1920 y triunfará con su pragmatismo, que tendrá en Hu Che su discípulo chino. También el neorealista inglés Bertrand Russell expondrá en un ciclo de conferencias de 1920 un método riguroso de análisis lógico inspirado en las ciencias

matemáticas. Hans Driesch también enseña en China su vitalismo; y así un largo etcétera que va abriendo camino a la etapa final de arraigamiento, que termina en 1949, con la llegada de Mao Tse-tung.

Pero volviendo a la evolución del Confucianismo, hay que comenzar exponiendo que en el siglo XVII, las dos escuelas neoconfucionistas que hubieran creado anteriormente Chu Hsi y el binomio formado por Lu Siang-chen y Wang Yang-ming estaban siendo criticadas desde algunos sectores más conservadores que componían los seguidores del pensamiento tradicional de Confucio, alegando que esta nueva concepción añadía contenidos metafísicos budhistas y taoístas e imprimían un carácter demasiado subjetivista y literario que deformaban su estructura original y verdadera. Así es como este sector del pensamiento llegó a establecer una nueva escuela dentro del Neoconfucianismo: la *Escuela de los Han*; es decir, con el mismo nombre que la dinastía que ostentara el poder desde el 206 a.n.e. hasta el año 200 actual. Con esta denominación la diferenciaban de las escuelas neoconfucionistas de los Song y los Ming y rechazaban el pensamiento metafísico especulativo de Chu Hsi, el intuicionismo de Lu Siang-chen y Wang Yang-ming, así como los contenidos taoístas y budhistas antes aludidos de los que opinaban habían introducidos subrepticamente en la doctrina filosófica. Supuso un giro de lo subjetivo a lo objetivo; de lo universal a lo particular; un encuentro con la esencia anterior por parte de este sector que era fiel a la doctrina pura del maestro y que se apartaba de una ontología y cosmología especulativa en busca de una filosofía de lo cotidiano.

Estos hechos supusieron lo que se ha llegado a llamar el *Renacimiento confuciano*, coincidente en algunos puntos con el *Renacimiento europeo*,<sup>44</sup> y sobresaliendo la figura de Tai Tung-yuan con un *monismo*



basado en el <<chi>> como unidad absoluta que auna todos los registros del hombre y de la naturaleza. Para él el <<li>> era la estructura interna del <<chi>>, subyacente dentro de un orden al que se puede acceder con un sistema minucioso de análisis; no era algo recibido del cielo.

No tarda en llegar una nueva corriente de reacción a este Renacimiento confuciano basado en la rigurosidad de los textos antiguos, que en la práctica no resolvía los problemas políticos y sociales del momento. Por ello, en el siglo XIX se llega a una concepción como la del filósofo Kang Yu-wei, que daba como falsos todos los textos posteriores al siglo I de n.e. y ponía sus miras en los asuntos políticos de un momento en que era necesario defender la entidad de China de las potencias europeas y de Japón para asegurar su perfecta independencia y preservar su idiosincrasia. Para Kang Yu-wei, del que se ha escrito que era considerado por sus amigos como el Martín Lutero del Confucianismo, Confucio había sido un pensador adelantado a su tiempo que concebía la historia en sentido evolucionista, basada en una serie de etapas, cada una de las cuales implicaba a su vez tres sub-etapas: la primera suponía un período de «desorden» que en estos años modernos relacionaba con el nacionalismo, capitalismo e individualismo; después seguía una de «paz ascendente» que abarcaría el campo de la justicia, del internacionalismo y el socialismo; y una tercera de «Gran Armonía» donde se daría la unidad el mundo por medio del amor y la armonía.

Kang desdeñaba las escuelas próximas anteriores y basaba su filosofía en una metafísica del <<jen>> como realidad objetiva, que más tarde su seguidor Tang Ssu-tung desarrollaría en la obra que escribiera en 1895 con el título "La ciencia del amor", cuyo contenido parecía estar inspirado en: a) Confucianismo, b)

Buddhismo y c) Cristianismo, imprimiendo al <<amor>> un sello ontológico que le investía en origen del universo y principio de la inteligencia y el espíritu; una realidad última que todo lo abarca, donde unidad y eternidad otorgan un carácter universal a esta entidad que busca el equilibrio y la igualdad final. Pero Kang llegaría más lejos aún en sus propósitos, pues logró que en 1898 el emperador Guang Xu le dejara gobernar, rodeándose de algunos discípulos como el escritor Liang Ki-chao y el filósofo Tan Ssu-tung; un hecho que duraría poco tiempo, ya que los confucianistas tradicionales con el consentimiento de quien conservaba el poder real en esos momentos, la emperatriz Tsu Hsi, echarían abajo su intento de permanencia.

Y de esta forma se llegaría a la última etapa de preponderancia espiritual confucionista. La fe de los chinos pondría sus miras en la filosofía *Chan* y taoísta, a la vez que avanzaría algunos pasos la escuela occidental. Una nueva preocupación en el sector intelectual más destacado consistente en la salvaguarda de la nación china supondría una nueva filosofía de acción revolucionaria, dentro de la cual cabe nombrar a Sun Yat-sen. Dentro de otro renglón, la difusión de la filosofía occidental, estaría Yen Fu como uno de los representantes más destacados, que había viajado a Inglaterra y conocía la Teoría del Evolucionismo de Darwin. Pensaba que para preservar la supervivencia de su país, el alma china debe tomar del alma europea su preocupación por la lucha y su idea de progreso.<sup>45</sup> Sun Yat-sen, por otra parte, aportaba un giro rotundo en el desarrollo social y político de los chinos, buscando el bien de la nación, su progreso, no basado únicamente en su tradición, sino en una revolución republicana y democrática. Ideas que, aunque pudieran parecer estar basadas exclusivamente en principios occidentales que guardan relación con la democracia, el nacionalismo y el socialismo, en el fondo llevan implícito el sello

del amor y la fraternidad universal; del <<jen>> compartido con las teorías de Kang Yu-wei y del dominio sobre el egoísmo y el amor al prójimo, donde sólo los sabios virtuosos pueden asegurar el orden del Estado y la felicidad del pueblo.

El mismo Confucio, que era más moralista que metafísico y más práctico que especulativo, indicaba que los hombres tienen capacidad moral para establecer una sociedad en la que reine la armonía. La práctica de la virtud era para él el remedio eficaz para los males de la época; partía del principio de que la armonía de la vida interior del individuo es la condición de la armonía familiar, social y política.

Hay que manifestar también que durante la dinastía *Qing* se construyeron grandes templos para difundir las enseñanzas por parte de los monjes taoístas y budhistas. Como nota curiosa en relación con el Buddhismo hay que destacar que durante esa dinastía es cuando se logró dar gran impulso a las figuras de madera budhistas.

En los últimos años, quizá más que en su etapa primitiva, Confucio ha sido criticado y cuestionadas algunas de sus ideas. En tiempos republicanos concretamente, una vez acabada la dinastía *Qing*, no se estaba de acuerdo con algunas de sus ideas políticas, prohibiéndose que sus libros fuesen enseñados en las escuelas como lo habían venido siendo durante largo tiempo.

#### 6.4. OTROS ACONTECIMIENTOS SINCRONICOS IMPORTANTES.

Además de lo indicado anteriormente, durante las dinastías *Ming* y *Qing* se registraron un gran número de

hechos importantes para la cultura. A continuación se van a resumir algunos de ellos.

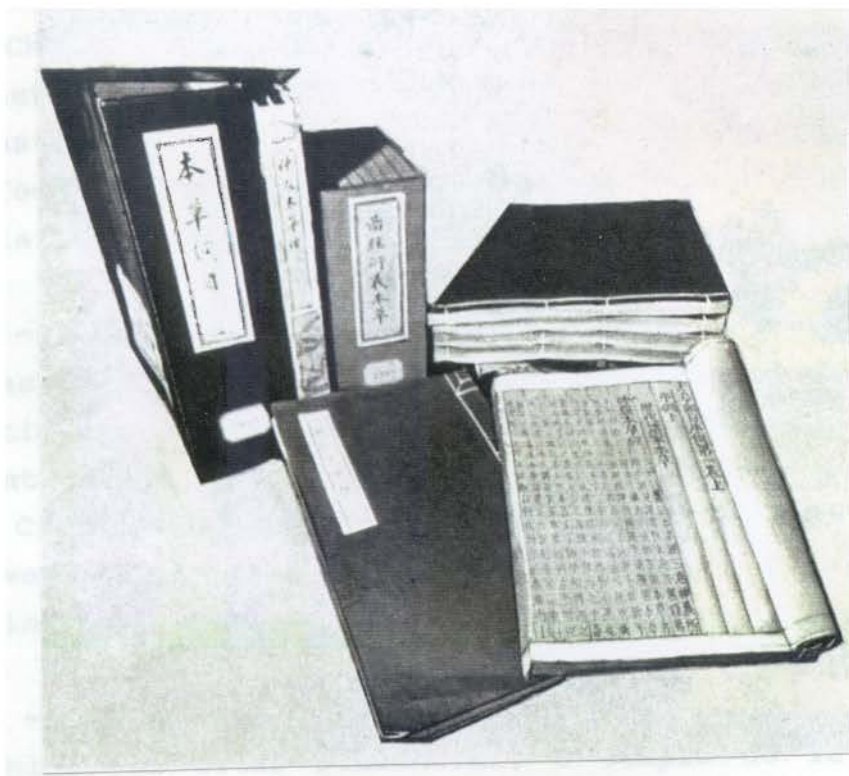
#### 6.4.1. DINASTIA MING.

Durante la dinastía Ming se desarrollaron muchos campos del saber, hubo personalidades sobresalientes y se construyeron grandes obras que marcaron la época culturalmente. Michel Beurdeley opinaba que:

*"Pour les amateurs de l'époque Ming, le champ d'investigation s'est largement développé. Dans tous les domaines, l'amélioration des techniques permet de satisfaire la demande accrue des amateurs de la classe aisée. Les découvertes archéologiques, qui ne cessent de s'étendre, suscitent la passion de l'antiquité. Les amateurs d'art font paraître des catalogues, des traités où ils analysent minutieusement les plus beaux objets qu'ils ont vus ou possédés".<sup>46</sup>*

Destaca también la importancia de los descubrimientos arqueológicos, que han servido de base para conocer mejor antiguos períodos de la vida y la cultura de toda China. Pero a esto hay que sumar otros acontecimientos como la elaboración de álbumes de pintura y escritura, algunos de los cuales, como el "King-pi-tsang" y el "Album de Hiang Yuan-Pien" fueron unos de los más célebres. Otros hechos importantes que conviene destacar de esta época fueron:

- Li Shi-zhen, el famoso farmacólogo de la dinastía Ming, escribió el "Compendio de materia médica" que incluía más de 1800 tipos de medicamentos y más de 10000 recetas, que por su gran alcance e interés fue traducido posteriormente a varios idiomas:



38. "Compendio de materia médica", de Li Shi-zhen, publicado en 1678 y "Canon de materia médica de Shen Nong, escrito entre los años 100 y 180.

- El Palacio Imperial (*Gu gong*) de Beijing, en la Ciudad Prohibida, fue construido bajo el mandato del emperador del reinado Yongle, entre los años 1407 y 1420. Después, los emperadores Ming y Qing se sucedieron en él hasta 1924, fecha en que Pu Yi, último emperador Qing, lo abandonó definitivamente.

- La puerta Tiananmen fue construida durante el reinado Ming. Consta de cinco arcos y antiguamente sólo el emperador utilizaba el central en determinadas ocasiones, como eran las del solsticio de verano y para ir a rezar a los dioses cuando sus soldados partían a la guerra.

- También en estos años la porcelana azul de China tiene su máximo apogeo. Así lo confirman las palabras de Cheng Qin-hua: <<Una de las más famosas porcelanas de China es la de motivos azules. Apareció en la dinastía *Tang* (618-907), continuó en boga en la dinastía *Yuan* (1206-1368) y llegó a su apogeo, por su perfecta tecnología, en el reinado Xuande (1426-1435) de la dinastía *Ming*>>.47

- La famosa Colina del Carbón tomó su nombre en la dinastía *Ming*, ya que se utilizó para almacenar grandes cantidades de carbón para prevenir cualquier eventualidad. Cuando se cavaron los fosos que circundan la Ciudad Prohibida, la tierra que se extrajo fue llevada al parque vecino, dando lugar a las cinco colinas que actualmente existen.

- También se construyeron la mayoría de los Templos. El altar *Qiniandian*, o templo de la Oración para las Buenas Cosechas fue levantado en 1420. También el famoso Muro del Eco del Templo del Cielo es de la misma época.

- La Torre del Tambor se construyó en 1420. En ella había unos tambores con los que se daban las horas, así como una clepsidra<sup>48</sup> para indicar las horas al encargado de tocar los tambores. Es una bella torre que tiene tres pisos, sobrealzada por una terraza de ladrillo, en la que actualmente los pintores del barrio organizan a veces exposiciones y espectáculos.

- El científico Song Ying-xing, de finales de la *Ming*, resumió experiencias de la agricultura y la artesanía, escribiendo una obra de gran valor: "*Tiangongkaiwu*", que reflejaba el nivel científico y técnico de aquellos años.

- El 24 de septiembre de 1550 nació Tang Xian-zu, en Linchuan (Jiangxi). Fue autor de obras trascendentales en la cultura Ming como: El mirador de la Peonía, La Horquilla Violeta, El Sueño de Handan y Nan Ke (traducidas al alemán, inglés, japonés, ruso, etc.), donde <<la búsqueda de lo bello y el repudio a lo feo, que se muestra en sus obras, constituyen un símbolo del progreso de la humanidad. Todo cuanto avanza no tiene límite, ni de tiempo ni de lugar: es racional y universal>>.49 Tang Ji se refiere metafóricamente a Tang Xian-zu y Shakespeare como a dos colosales montañas de Oriente y Occidente. He aquí su retrato:



39. Retrato de Tang Xian-zu, dramaturgo de la dinastía Ming, ilustre pensador, hombre de letras y poeta.



- En 1577 Mateo Ricci<sup>50</sup> sale abandona Italia y cinco años después llega a China. Admirador del país y su cultura, cambia su nombre por el de Li Ma-dou, muriendo en Beijing en 1610. Durante su permanencia de 28 años en China tradujo y escribió muchas obras, difundiendo la ciencia y cultura del Renacimiento europeo. Al mismo tiempo, como sinólogo, introdujo la cultura china en Italia y otros países de Europa.<sup>51</sup>

- El pensador Wang Fu-zhi (1619-1692), que vivió entre finales de la dinastía *Ming* y los primeros años de la *Qing*, apoyaba el evolucionismo, desechando una vuelta atrás ya que ello suponía retroceso en todos los ordenes.

- En la dinastía *Ming* las artes marciales alcanzaron su mayor desarrollo. La corte *Ming*, además de fomentar el comercio (el uso del papel moneda), de impulsar relaciones de producción cercanas al capitalismo, creó un gigantesco ejército que permanecía acantonado en las diferentes zonas militares en que se hallaba dividido el país. Fue un período de consolidación en el terreno estatal, pero no trajo como consecuencia grandes levantamientos campesinos. En medio de las convulsiones políticas, Qi Ji-guang, un célebre estratega, concibió un tratado de artes marciales en el que se incluyen dieciséis estilos de ejercicios con las manos y cuarenta con armas (fundamentalmente la lanza y la maza). Y durante las Dinastías Yuan, *Ming* y *Qing* florecieron dos escuelas de boxeo en China: "*Wutang*" y "*Shoringi Kempo*", que se pensaba correspondían a las dos escuelas de Karate en *Okinawa*: "*Naha-te*" y "*Shuri-te*".

- En ambas dinastías se escribieron varias novelas con alto valor artístico y se crearon los trabajos arquitectónicos y escultóricos más representativos de las dinastías *Ming* y *Qing*, como son las tumbas de



*Xiaoling* de la dinastía *Ming* en *Beijing*, con los famosos seres y animales de piedra, la tumba de *Xiling* en el distrito *Yixian*, provincia de *Hebei* y la tumba de *Dongling* de la dinastía *Qing* en el distrito *Zunhua*.

- Las trece tumbas *Ming*, al norte de *Beijing* fueron construidas a partir del tercer emperador de la dinastía. Se encuentran esparcidas sobre una superficie de 40 km<sup>2</sup>. y se encuentran en un valle cara al sur, dominado por el monte del Dragón a la izquierda y por el monte del Tigre, a la derecha. Las de los dos primeros emperadores están en *Nankin*.

- En 1620 se construyó la Torre de los Diez Mil Inmortales, en la montaña *Taishan*. Esta montaña es la más famosa de las cinco montañas sagradas de China. Consta de: el *Son gao*, o pico del Centro, en *Henan*; el *Taishan*, o pico del Este; el *Hengshan*, o pico del Sur, en *Hunan*; el *Huashan*, o pico del Oeste, en *Shanxi* y el *Hengshan* o pico del Norte.

- Y la <<Gran Muralla de los 10.000 li>> (*Ean li chang chen*), una de las más asombrosas construcciones realizadas por el hombre, fue concebida dos siglos a.n.e. por el emperador *Qin Shi Huang-di*, pero los mayores trabajos de reforzamiento y restauración se realizaron durante la dinastía *Ming*. A finales del siglo XV una nueva muralla serpenteaba durante 6.350 km., desde el paso de *Jia Yu*, en *Gansu*, hasta el paso de *Shan hai*, en *Hebei*. La parte de *Badaling* corresponde a este período. Tiene una altura media de 7,8 x 6,5 metros de ancho en la base y 5,8 metros en la parte superior. K.A.Wittfogel escribía sobre ella:

"La muralla china representa para nosotros el símbolo del esfuerzo que tiende a aislarse artificialmente de todas las novedades culturales. En realidad, la gran

muralla que se extiende al norte de la China tiene un fin distinto por completo. Debía proteger la cultura china contra los <<bárbaros>> nómadas de estirpe mongólica, resguardando de esta suerte una cultura campesina y funcionaria grandemente desarrollada contra la inundación de una primitiva cultura pastoril>>.52

- Un sobresaliente geógrafo que vivió al final de la Dinastía *Ming* fue Xu Xiao-ke (1586-1641). En el Museo de la Historia de China, en Beijing, se encuentra un retrato suyo realizado sobre papel.

El pensador e historiador Huang Zong-xi era natural de Yuyao (Zhejiang). Estuvo envuelto en actividades anti-manchúes después de la caída de la dinastía *Ming*. Cuando éstos llegaron al poder vivió en reclusión y se dedicó a escribir. La corte *Qing* le requirió en varias ocasiones para ocupar un puesto oficial, pero el rechazó todas sus ofertas.

- Otra figura eminente dentro de la cultura de la dinastía *Ming* fue Xu Guang-qí (1562-1633). Fue agrónomo y estudió las teorías sobre la agricultura y cultivo de las plantas, así como métodos de construir mejores instrumentos agrícolas y para obras hidráulicas. Escribió "El libro general sobre la agricultura".

- Para terminar, hay que resaltar la importancia que tiene la música dentro de la cultura de la dinastía *Ming* y *Qing*, puesta de manifiesto en la pintura titulada: "Cuadro sobre las personas de la Dinastía *Ming* tocando un instrumento musical de cuerda típico de China", que se expone en el Museo de Historia de Beijing.

- Etc.

#### 6.4.2. DINASTIA QING.

De esas fechas se pueden destacar los siguientes acontecimientos:

- La construcción del Templo de los Lamas, uno de los principales centros del Buddhismo tibetano. Los edificios más antiguos datan de 1694, época en que era la residencia de un príncipe manchú que más tarde se convertiría en emperador, concretamente de 1723 a 1736, con el reinado Yongzheng. Más tarde le daría el nombre de *Yonghegong*, que significa Palacio de la Eterna Armonía y en 1732 donaría una parte a los Lamas, convirtiéndose en templo en su totalidad en 1744.

- En la dinastía *Qing* se emitió el primer sello de correos en China, conocido como "El Gran dragón", realizado con tinta roja.<sup>53</sup>

- Durante la dinastía *Qing* nace la Opera de Beijing como una forma artística; exactamente hace 203 años, siendo Beijing capital de la dinastía *Qing*.

- El Monasterio de las Campanas Gigantes fue construido en 1733, durante el reinado Yong Zheng del emperador Yi Zhen en la dinastía *Qing*, y su nombre proviene de que <<allí se conservaba una gran campana de bronce fundida en 1420, durante el reinado del emperador Yongle de la dinastía *Ming*>>.<sup>54</sup>

- El investigador Yan Nai-hua, en un artículo publicado en 1989 remontaba la existencia del *taijiquan* a 300 años atrás, en plenos años *Qing*.

- Los primeros vestigios de una de las escrituras más antiguas del mundo, la realizada con caracteres *jiaguwen*, se descubrieron por primera vez en 1899 y después en 1928. Fueron desenterrados primero en las

ruinas de Yin, capital de la dinastía *Shang*, (situada en Anyang, provincia de Henan). Se encontraron caparazones y huesos de animales.

- Numerosas revueltas del campesinado, que remodelaron en muchas ocasiones el conjunto de la sociedad.

- Nace Mao Tse-tung el 27 de diciembre de 1893.

- En 1895 nace el conocido artista chino Xu Beihong, famoso por sus pinturas de caballos y del cual existe actualmente un Museo que lleva su nombre en la ciudad de Beijing.

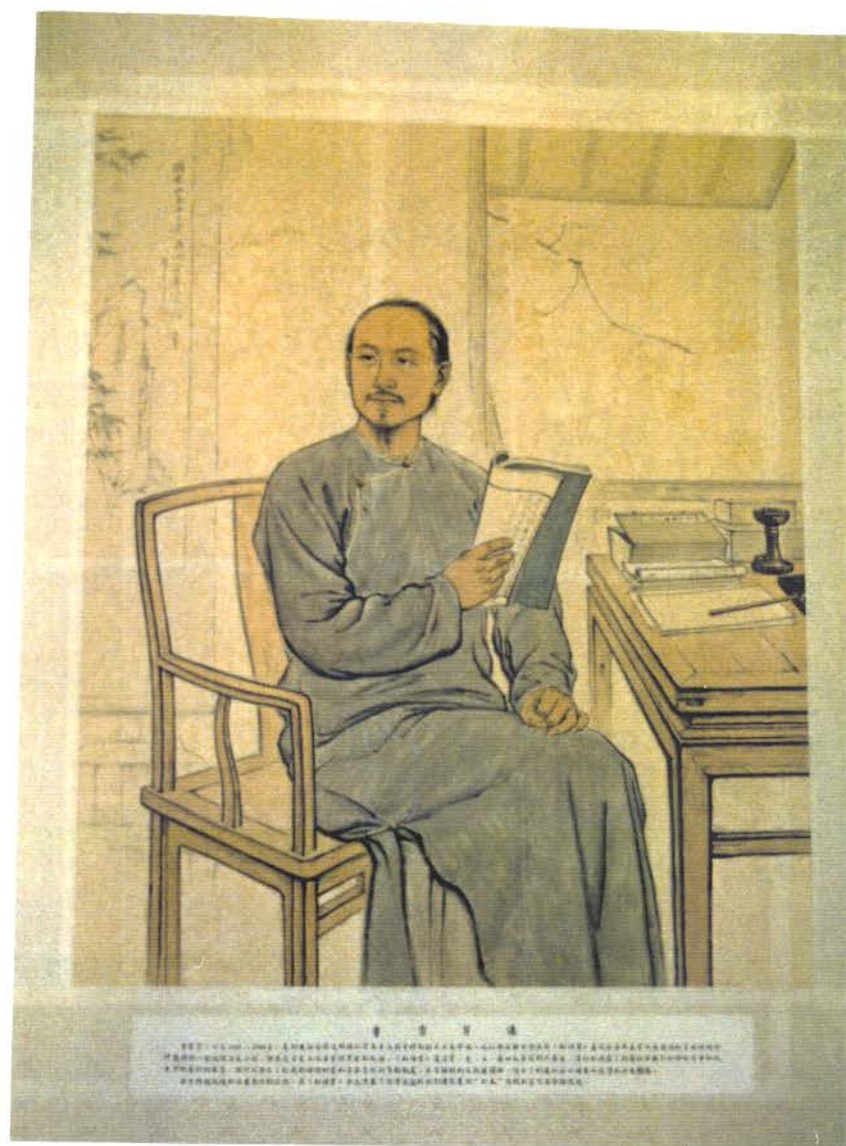
- En 1912, el arqueólogo sueco, Dr. J.G. Anderson descubre **El hombre de Beijing**.<sup>55</sup>

- Pu Cong-ling (1640-1715) fue otra figura trascendental que supo aprovechar el contenido de los cuentos para reflejar la realidad social y el deseo del pueblo. Escogió muchos cuentos populares y los reunió en un libro llamado *Liao Xhai Zhi Yi*. El siguiente "retrato de Pu Cong-ling", anónimo y realizado en tinta y papel sobre seda, se halla en el Museo de Historia, en Beijing. La obra en cuestión contiene dos apartados independientes. El inferior está realizado en blanco y negro y muestra su estudio:



40. Pu Cong-ling (1640-1715) Museo de la Historia de China. Beijing.

- Cao Xue-qin (1723-1764) fue un sobresaliente escritor de un período en el que la sociedad feudal está concluyendo y el capitalismo inicia sus comienzos. De él es la importante obra literaria: "El Sueño del Pabellón Rojo", a través de la cual describe la prosperidad y decadencia de cuatro grandes familias y las diversas contradicciones del final de la sociedad feudal, reflejada en una lucha de clases muy fuerte. He aquí el retrato de este artista, hecho con tinta y papel sobre seda, del que existe un Parque en Beijing que conmemora su brillante trayectoria:



41. Cao Xue-qin (1723-1764). Museo de la Historia de China. Beijing.

- Por último, sólo indicar que el gran número de acontecimientos ocurridos en la época irá dando paso a una paulatina remodelación de la sociedad. Se irá gestando una política más acorde con las necesidades del momento, que desembocará después en el establecimiento de la República Popular de 1912 y que más tarde se erigirá en la Revolución Cultural de 1959, con Mao Tse-tung como primer dirigente y pensador.

#### 6.5. CONCLUSIONES PARCIALES.

De todo lo expresado sobre los signos contemplados mediante la referencia del tiempo, cabe llamar la atención sobre algunos contenidos que por su importancia merecen tenerse presentes a la hora de extraer unas conclusiones parciales al respecto. Son los siguientes:

- China era un país multinacional unitario en la dinastía *Ming*, que emprende su recorrido con una herencia feudal arraigada y que se irá adaptando poco a poco a las necesidades de la nueva población. Ha sido la primera dinastía verdaderamente china que ocupaba el poder desde hacía una centena de años.

- Los primeros tiempos en la política *Ming* se van a desarrollar en un período de relativa paz, sin invasiones, sobre todo al principio, ya que posteriormente se tornarán más oscuros. Esta tranquilidad va a contribuir a la regeneración de la tradición cultural del país, conduciendo el quehacer que se había registrado en los anteriores períodos.

- Su andadura se desarrolla en una etapa de prosperidad. Al final de la dinastía se comenzará a gestar un incipiente "capitalismo".

- Si en los primeros años *Ming*, imperaban unos signos en los que la representación de la situación social establecida cobraba una importancia muy significativa dentro de la sintaxis creativa, a medida que van transcurriendo los años *Qing*, va a ir adquiriendo paulatinamente nuevos discursos, más acordes con los hechos sincrónicos de sus vivencias.

- La participación del campesinado en la génesis de una nueva configuración de la vida fue fundamental. En su conformación hay que tener también presentes a las



sociedades secretas como órganos participativos en la búsqueda del bienestar de las gentes.

- La ideología de la revuelta campesina tenía un carácter muy especial, pues estaba al mismo tiempo impregnada de nostalgia y religiosidad, tornando su mirada hacia un estado de justicia primitiva, al que era preciso retornar.

- Los acontecimientos políticos tanto *Ming* como *Qing* han incidido directamente en el arte de pintores y calígrafos, que han sabido recoger en sus pinceles los signos emanantes de tales procesos conteniendo pinceladas de las que fluyen también el calor y frío, alegría o tristeza, tensión y distensión, soledad y multitud, vida y muerte; y todo ello con una aplicación técnica que no excede en materia, donde se aprecia una mayor objetividad que en otras temáticas debido al valor documental añadido que llevan implícitas las obras donde se analiza una dimensión tan específica en el tiempo.

- Tres eran las religiones mayoritarias: Confucionismo, *Buddhismo Chan* y *Taoísmo*. El dicho popular: <<tres son las religiones y una sola la razón>> pone de manifiesto la especial relación que existe en el pensamiento chino entre el conjunto de estas tres religiones y la razón.

- El Confucianismo fue la doctrina predominante en la corte y entre los hombres letrados en el transcurso de los siglos. En realidad, ni Confucio ni Lao tse fueron exclusivamente fundadores de religiones. Confucio, al infundir nueva vida a la envejecida sabiduría antigua del pueblo chino, tomó la vía político-religiosa y Lao Tse la ascético-mística. A través de *Boddhidharma* se desarrolló la doctrina filosófico-religiosa *Chan*, como una rama china del *Buddhismo* de la India.



- Y así es como la religión dominante que encontraron los misioneros del siglo XVII al llegar a China fue una mezcla de esas tres que se han visto, apoyadas en sus primitivos comienzos sobre una especial conformación espiritual y religiosa.

- Y estaba la presencia de Occidente; una nueva cultura que se iría dando a conocer poco a poco en China.

- También durante los años *Qing*, el país era un estado multinacional unitario. La población caminaba ya hacia una nueva concepción de la sociedad. Son años en los que la visión que se tenía en Occidente a través de Marx y Engels, ya anunciaba que la evolución de Asia Oriental sería una cuestión decisiva.

- El devenir político de la dinastía *Qing* manchú se fue configurando dentro de un curso en el que la aparente linealidad de la época *Ming* y primeros años *Qing* fue desembocando paulatinamente en un "crescendo" de cambios en todos los terrenos de la vida. Esto se apreciaría notablemente en su arte, sobre todo en la pintura y caligrafía, originando una caída y posterior renovación de las formas artísticas tradicionales, surgiendo nuevas expresiones más acordes con el momento vivido.

- Los estrechos vínculos existentes entre las culturas y el comercio de las diversas nacionalidades de la idiosincrasia china son otros de los signos que se ponen de manifiesto en la sociedad.

- También eran tres las religiones mayoritarias al principio de la dinastía *Qing*, pero en los último años el Confucianismo renovado o Neoconfucianismo perdía presencia en una sociedad que se fijaba en el Buddhismo y en el Taoísmo popular principalmente. El Confucianismo era

progresista, pero existía la idea de que a los feudales no les gustaba porque era difícil erradicar sus ideas.

- Los últimos años de la etapa *Qing* incorporaría ideas progresistas-revolucionarias que desembocarían en la República de 1912, erradicando al último emperador de la dinastía: Pu-Yi.

- En general, los signos del tiempo *Ming-Qing* muestran en pintura una mayor objetividad representativa, aumentando el carácter narrativo y disminuyendo la presencia de textos caligráficos.

- Son signos que se pueden evidenciar de diferentes modos de visión: representando lo ya ocurrido (visión retrospectiva), presentando lo que acontece (visión presentual actual) o anticipando algo que puede ocurrir (visión futura). En la primera y la última existe mayor distancia temporal que en la segunda. Pero, en general, ambas participan de un tiempo que parece que se ha detenido, un tiempo eterno e infinito.

- Además, existe una dualidad de conjunciones entre el espacio y el tiempo. El enrollado y desenrollado de la obra con formato de rollo pictórico lo facilita.

- Y por último, hay una ausencia casi generalizada de marco. Solo al final de los años *Qing* se adopta para situaciones muy concretas.

## NOTAS.

<sup>1</sup> Algunos autores citan indistintamente la cifra de 1643 o 1644 como final de la dinastía *Ming*.

<sup>2</sup> Algunos autores citan indistintamente la cifra de 1911 o 1912 como final de la dinastía *Qing*.

<sup>3</sup> SERVAN-SCHREIBER, Jean Louis: "El arte del tiempo". (T.O.: "L'Art du Temps". Librairie Arthème Fayard, 1983). Trad. Mauro Armijo. Madrid: Espasa Calpe, 1985, p.16.

<sup>4</sup> LI QUI: "China". Beijing: Ediciones en lenguas extranjeras, 1979, p.26.

<sup>5</sup> CHESNEAUX, Jean: "Movimientos campesinos en China 1840-1949". (T.O.: "Peasant revolts in China 1840-1949". Londres: Thames and Hudson, Ltd.). Madrid: Siglo XXI de España Editores, S.A., 1978, pp.5-6.

<sup>6</sup> GROUSSET, René: "Historia del Arte y de la Civilización China". (Título original: "La Chine et son Art"). Trad. de Jorge Benet Aurell. Barcelona: Editorial Noguer, S.A., 1961, p.223.

<sup>7</sup> *Op. cit.*, p.6.

<sup>8</sup> Este carácter campesino se reflejaba en la personalidad de los dirigentes, los cuales se daban a sí mismos el título arcaico de wang, que significa rey. Un gran número de ellos procedían del campesinado pobre del sudoeste.

<sup>9</sup> CHESNEAUX, Jean: *op. cit.*, p.14.

<sup>10</sup> *Op. cit.*, p.12.

<sup>11</sup> *Op. cit.*, p.54.

<sup>12</sup> Fuente: Wang T'ien-chiang, historiador chino; en "Movimientos campesinos en China (1840-1949)", de Jean Chesneaux. *Op. cit.*, p.37.

<sup>13</sup> Campesinos sin tierra, culis, mineros, carboneros y soldados vagabundos.

<sup>14</sup> CHESNEAUX, Jean: *op. cit.*, pp.23-24.

<sup>15</sup> Segunda guerra del opio y tratado de Tientsin, 1858-1860

<sup>16</sup> CHESNEAUX, Jean: *op. cit.*, pp.29-30.

<sup>17</sup> *Op. cit.*, p.28.

<sup>18</sup> Esta zona, al norte del río Huai, estaba situada en los confines de las provincias de Kiangsu, Anhui, Honan, Shantung y Chihi y poblada por campesinos robustos y

combativos. Considerada como pobre, ya que las grandes extensiones solían ser inadecuadas para el cultivo del arroz, disponía de grandes manadas de caballos y por su proximidad al mar, también de sal de contrabando, lo cual era un recurso complementario. Por eso, tanto arrieros como contrabandistas de sal desempeñaron un importante papel en el movimiento de los Nien.

19 Q.v.: CHESNEAUX, Jean: op. cit., pp.35. (Chu Te, nació en Ssuch'uan en 1886 y era hijo de una familia de campesinos muy pobres).

20 BERGUA, Juan Bautista, en las notas al libro de CONFUCIO Y MENCIO: "El Chu-King, el Ta-Hio, El Lu-Yu, el Tchung-Yung, el Meng-Tseu". (Trad., noticias preliminares y notas de Juan B. Bergua). Madrid: Clásicos Bergua, 1969, p.585.

21 CHESNEAUX, Jean: op. cit., pp.41-42.

22 Op. cit., pp.42.

23 El índigo era el principal medio de vida de los campesinos de esta región y el cultivo industrial más importante.

24 CHESNEAUX, Jean: op. cit., p.45.

25 SUN YAT-SEN (1866-1925) nació en Chohiang (Kuantung), en el seno de una familia de campesinos pobres. Gustaba de declararse "hijo de un culi", aunque perteneciera más bien a la nueva "intelligentsia" burguesa en cuanto fuera hermano de un rico plantador chino de Hawai y médico graduado por la universidad británica de Hong Kong. Pronto dejó de ejercer la medicina para dedicarse a luchar contra el imperialismo y organizar el Partido de la Joven China. El programa que adoptó su "T'ung-men hui" comportaba tres puntos: soberanía del pueblo (democracia), independencia del pueblo (liberación nacional mediante la derrocamiento de la dinastía manchú) y bienestar del pueblo. En 1911, triunfante la revolución contra la dinastía manchú, ocupó la presidencia de la República, pero al año siguiente la cedió a Yuan Shih-kai, con cuya política no tardó en discrepar. Más tarde, en 1921, valiéndose de su influencia política en el Sur, estableció en Cantón un gobierno nacional. En 1923 reformó el Kuomintang, en cuya presidencia le sucedería, al escindirse los comunistas, su protegido Chiang Kai-shek. Unos y otros se considerarían continuadores de los principios de Sun, forjador de la China moderna.

26 QI WEN: "China". Beijing: Ediciones en Lenguas Extranjeras, 1979, pp.32-33.

27 En ella se reconocían las esferas de influencia de los diversos países en China, así como la no restricción a un tercer país en sus actividades de comercio y navegación.

28 También se puede encontrar como Chou Yüan-chang o Chu Yüan-chang.

29 El *zhang* es una medida china; 1 *zhang* equivale a 3,33 metros.

30 Q.v.: CERVERA, Carmen: "El arte chino (y II)". Madrid: "Historia 16", n.º.37, 1989, p.80.

31 Antigua Formosa.

32 LUO ZHEWEN: "Una imitación de lo natural". China Revista Ilustrada n.º.3. Beijing: Corporación China de Comercio Internacional del Libro, marzo 1988, p.44.

33 DAWSON, Raymond: "El camaleón chino". (T.O.: "The Chinese Chamaleon. An Analysis of European Conceptions of Chinese Civilization". Londres: Oxford University Press, 1967). Trad. de Fernando Calleja. Madrid. Alianza Editorial, 1970, pp.160-161.

34 "Hsi-you Chi" es una obra fundamental de la literatura universal, que recoge los avatares del monje Chen Hsüan Tsang (Tripitaka) en su largo peregrinaje a la India en busca de escrituras budistas.

35 P.GATON e IMELDA HUANG-WANG en la página xii de la introducción a la obra dirigida por: CUENCA, Luis Alberto de / STUART, Jacobo F.J.: "Viaje al Oeste. Las aventuras del Rey Mono". 3 V. (T.O.: "Hsi-you Chi". E.P.Gatón e I.Huang-Wang, 1992), cuya Introducción, trad. y notas son de P.GATON e IMELDA HUANG-WANG. Madrid: Ediciones Siruela, S.A., 1992.

36 BERGUA, Juan Bautista, en las notas preliminares a la trad. del libro de CONFUCIO Y MENCIO: op. cit., p.15.

37 Confucio utilizaba la palabra *jen* para indicar benevolencia, amor, humildad, recurriendo con bastante frecuencia a ella. Con ella quería evidenciar el dominio sobre el egoísmo y el amor al prójimo.

38 Op. cit., p.14.

39 Con el nombre de Lamaísmo se conocía al Buddhismo de Asia Central. Abarca la región existente entre el mar Caspio y el mar Amarillo (de oeste a este). Constituye las doctrinas religiosas del Tíbet, derivadas del Buddhismo Mahâyâna. Este fue introducido en el siglo VII, por Srongsan Gam-po, imponiéndose a la religión vernácula Shamaísta Bhön. El Lamaísmo recibió también la influencia de disciplinas tántricas, del místico hindú Padma Sambhava, siendo luego reformado por Atisha en el siglo XI y Tsong Kha-pa a fines del siglo XV. La fuerte incorporación de elementos mágicos de la original secta Bhön dio al budismo tibetano una orientación distinta, produciéndose lo que conocemos como Lamaísmo, que pone gran énfasis sobre los

<<mantrams>> o fórmulas sagradas, un elaborado ritual, la adoración de deidades tutelares, altos dignatarios y encarnaciones vivientes de Buddhas. El Lamaísmo se divide en dos ramas principales, denominadas Casquetes (o Gorros) Amarillos y Casquetes (o Gorros) Rojos. La primera fue fundada por el Pandit Atisha, eminente y sabio sacerdote budista llegado de la India. A esta rama incorporó mucho más tarde otras disciplinas *Tsong-Kha-Pa*, reorganizador de la secta *Gelugpa* o *Gelug-pta*. Los Casquetes Amarillos difieren de los Casquetes Rojos en que rechazan las imágenes como medio de comunicación con los altos poderes, y tienen gran desapego hacia la vida, a la que consideran Maya. Sus doctrinas están más en armonía con la filosofía abstracta de los legendarios maestros hindúes que con los orgiásticos fervores de las primitivas creencias tibetanas. Los Casquetes Rojos son aquéllos a quienes se atribuye formas irresponsables de devoción y proezas en sortilegios. Esta secta fue fundada por un monje llamado Lobon Padma Chung Ne. El jefe máximo del Lamaísmo es el Dalai Lama, que moraba en Lhasa, capital del Tíbet, y quien es considerado como la reencarnación de Avalokitesvara, y descendiente religioso de Tsong Kha-pa, siendo preeminente en todos los asuntos espirituales y temporales. Hasta la invasión comunista de 1959, regía el Monasterio de Potala, centro de formación religiosa de la juventud tibetana. Se distingue del Thasi Lama, en que éste carece de autoridad temporal y espiritual; vivía la mayor parte de su tiempo retirado en la provincia de Tsang. Al fallecer cualquiera de estos dignatarios, dicen que su espíritu transmigra a un niño recién nacido, y por procedimientos adivinatorios se decide sobre quién ha recaído el honor de esta sucesión. Los que los siguen en jerarquía son los Chutuk-tus, que guardan correlación con los cardenales de la Iglesia Católica Romana; trataban todos los asuntos de la política del país, antes de la llegada del comunismo. Después se hallan los denominados Chubil Khans o sacerdotes, quienes son responsables de las ordenes inferiores del clero. Por otra parte, la tradición considera también a una mujer como Gran Lama, recayendo este cargo de honor en la abadesa del monasterio situado cerca del lago Yamdok, al sur del Tíbet. En contraste con los "no reformados" Casquetes Rojos, todos los jefes espirituales insisten en que sus discípulos lleven una vida ascética y de celibato, iniciándolos en varias formas de especializado yoga devocional. El canon Lamaísta principal consiste en el Kangyur, de 108 tomos; y el Tangyur (comentarios) de 225 tomos. (Héctor V. Morel y José Dalí Moral: "Dic. Budista", de Buenos Aires: Editorial Kier, S.A., 1989, pp.210-211).

40 El chamanismo consistía en un conjunto de creencias y prácticas referentes a los chamanes. El chamán (*tungús saman*, y éste tal vez del pali <<samana>>, monje mendicante) era un hechicero siberiano, a la vez adivino y sacerdote, al que se le suponía dotado de poderes sobrenaturales para sanar a los enfermos, adivinar, invocar a los espíritus, etc.

41 CHESNEAUX, Jean: *op. cit.*, p.40.

42 BELAVAL, Yvon: "La filosofía en Oriente". Madrid: Siglo XXI de España Editores, S.A., 1987 (4ª), p.238.

43 Gozaría de un inmenso éxito en China. (Q.v.: BELAVAL, Yvon: *op. cit.*, p.239).

44 Algunos historiadores contemporáneos así lo han denominado. Suponía <<un nuevo examen de las filosofías clásicas, desarrollo del pensamiento independiente contra la escolástica, desarrollo del método científico, redescubrimiento de la sociedad y del individuo>>. *Op. cit.*, p.232.

45 *Op. cit.*, pp.236-237.

46 BEURDELEV, Michel: "L'amateur chinois". Fribourg: Office du Livre, 1966, p.114.

47 CHENG QINHUA: "Una florecita de artesanía". Artículo de la Revista "China Construye", V.XXX, nº.5. Beijing: Corporación China de Comercio Internacional del libro, 1989, p.39.

48 Reloj de agua.

49 TANG JI: "Tang Xianzu, un dramaturgo de la dinastía Ming". China Revista Ilustrada nº.9/86. Beijing: Corporación China de Comercio Internacional del Libro, septiembre 1986, p.20.

50 Nace en 1552, en la parte central de Italia. Era ampliamente en matemáticas, física y astronomía. En su permanencia en China se dedicó a pintar. La obra titulada "Otoño en los suburbios de Beijing" (273,2 cm x 218,2 cm) fue realizada con pinceles y tintas chinas sobre una pieza de seda de la dinastía Ming; actualmente se encuentra en la colección del Museo Provincial de Liaoning.

51 Q.v.: "Mateo Ricci y su Otoño en los suburbios de Beijing". China Revista Ilustrada nº.6/85. Beijing: Corporación China de Comercio Internacional del Libro, junio 1985, pp.22-23.

52 WITTFOGEL, K.A.: "El despertar de China". (Trad. del alemán de José Goicolea). Madrid: Ed. Dédalo, 1932, p.17.

53 Este sello estaba realizado en color rojo y su formato era casi cuadrado. Puede contemplarse en la Revista "China hoy", de la Corporación China de Comercio Internacional del Libro de Beijing, V. XXXII, nº.11 de noviembre 1981, p.51.

54 XIAO YUANKAI: "El Monasterio de las Campanas Gigantes". Artículo de la Revista "China Construye", V.XXX, nº.4. Beijing: Corporación China de Comercio Internacional del Libro, 1989, p.34.

55 CAMPBELL, Joseph: "Las máscaras de Dios: Mitología oriental". Ver. española de Belén Urrutia. (T.O.: "The masks of God: Oriental Mythology"). Madrid: Alianza Editorial, S.A., 1991, p.12.



## 7. SIGNOS CONTEMPLADOS MEDIANTE LA UBICACION EN EL ESPACIO.

Una vez situados los orígenes de la pintura china y puestos de manifiesto los signos sociales, filosóficos y religiosos con los que convivieron las sociedades *Ming* y *Qing*, se van a presentar éstos mediante su ubicación en el espacio, comenzando primero por los conjuntos temáticos que mejor evidencian los signos de esas épocas tan especiales de la pintura.

### 7.1. SIGNOS TOPOGRAFICO-ESPACIALES.

El Diccionario de la Lengua Española define la topografía (del griego *tópos* y *grafía*), como el <<Arte de describir y delinear detalladamente la superficie de un terreno>> y como <<2. Conjunto de particularidades que presenta un terreno en su configuración superficial>>.<sup>1</sup> Así pues, los signos topográficos son los emanantes de dicha topografía. En el caso concreto de la pintura china *Ming* y *Qing* se van a contemplar únicamente según la segunda acepción; concretamente, en relación al conjunto de particularidades que presenta el terreno pictórico en su configuración superficial-espacial, estableciendo dos apartados principales: el de la extensión y el relativo a las tensiones originadas en ese espacio.

#### 7.1.1. SEGUN LA EXTENSION.

En geometría, la **extensión** es la <<capacidad para ocupar una parte del espacio>><sup>2</sup>, donde el punto no tiene extensión. Y también la <<medida del espacio ocupado por un cuerpo>><sup>3</sup>. Acercando estas explicaciones a la primera estructuración del signo topográfico en la pintura en cuestión, se deduce la necesidad de reparar en la ocupación del contenedor o soporte de las realizaciones vertidas por sus creadores, donde el

tamaño de las formas y la configuración de éstas pasan a ser algunos de los signos más destacables.

#### 7.1.1.1. GEOMETRIA DE LAS FORMAS.

Dentro de las propiedades y medidas de extensión que los signos topográficos pueden recrear en la superficie geométrica del soporte cabe destacar la configuración que adoptan las diferentes formas establecidas en el mismo para generar tensiones.

En una primera división entre redondeadas y lineales; es decir, entre formas realizadas a base de signos que se aproximan más a una linealidad-curva y a una linealidad-recta, respectivamente, hay que indicar que las enunciadas en primer lugar se han venido observando con mayor frecuencia en las obras realizadas hasta el siglo XVIII. A partir de esa fecha; es decir, en los siglos XIX y primera década del XX aparece una tendencia más equilibrada que apunta ligeramente al uso de una direccionalidad con tendencia a la orientación recta.

Por otra parte, en cuanto a la regularidad o irregularidad de ambas conformaciones lineales, se puede detectar que en ambas dinastías *Ming* y *Qing* existe una cierta regularidad y uniformidad, sin dar lugar a grandes o bruscos cambios en la línea interna de las cosas o fuerza vital (lí) de lo especificado por las formas.

#### 7.1.1.2. OCUPACION DEL CONTENEDOR.

En el contenedor o soporte no sólo está inherente el principio (o la consecuencia del principio) y el fin (o la consecuencia del fin) de cualquier realización pictórica, sino que también lo está la cualidad trascendente de "poner en situación" y estimular conceptualmente el medio intelectual circundante que se le aproxime, ya que, como contenedor universal de filocalía que es, tiene la **capacidad** de emanar y recibir en <<un movimiento de vaivén que no está fijado a ningún objeto en el cual tuviera su final>>,<sup>4</sup> pues cuando la puesta en situación se ha cumplido, y esto ocurre en el mismo momento que se ha dado vida a la obra, ese juego se torna infinito y su mismo carácter desecha lo perecedero estableciéndose en fuente de vida.

Este contenedor o fuente de vida se muestra con diferentes extensiones. La pintura más vinculada con hechos históricos, que plasma acontecimientos como batallas, levantamientos del pueblo o situaciones en las que hay que describir un mayor número de elementos para abundar en la comprensión del tema en cuestión, se traduce en una mayor ocupación del soporte. Algunas pinturas que retratan la riqueza de determinadas zonas, etapas o edificios imperiales, también adoptan este tratamiento. La pintura taoísta, en cambio, suele ser más breve en su sintaxis, al igual que la Chan; ambas pueden llegar a dejar amplias zonas vacías, donde apenas unos grafismos mantienen las proposiciones de toda la obra.

Dentro del "acuerdo" existente entre el alma del artista con la naturaleza, los espacios sin

pintar o sin caligrafiar (xu), esas áreas donde puede verse el color natural del soporte o una ligera coloración neutra de fondo, aunque sean amplias, no son <<wu>> (no cosa, en el Tao), sino están significando amplios contenidos, ya que se establecen correspondencias intrínsecas con el total representado y dejan un margen de interpretación al espectador.

#### 7.1.1.3. TAMAÑO DE LAS FORMAS.

La forma (*hsiang*, en el Tao) se muestra en diferentes extensiones a lo largo de la pintura china. La extensión de las formas adoptadas para elaborar las pinturas *Ming* y *Qing* tienden a ser, generalmente, de medio y gran tamaño. Las consideradas como pequeñas ocupan el lugar más bajo de contemplación en ambos períodos, decayendo gradualmente con el paso del tiempo hasta que en los siglos XIX y XX son menos observadas como predominante compositivo de la obra.

Dentro de esta consideración general que se hace entre formas grandes, medianas y pequeñas, hay que añadir que desde los primeros tiempos de la pintura china hasta el siglo XVIII se ha captado una cierta predisposición a adoptarlas en ese mismo orden, observándose un cierto margen de distancia entre los tres indicadores de incidencia. En cambio, en los dos últimos siglos XIX y XX, aún conservando también el orden inicial, se puede apreciar una menor separación en el gusto por elaborar las pinturas con formas de tamaño grande y mediano, así como una distancia de separación más amplia que las aleja de las realizadas a base de formas pequeñas.

La menor incidencia de estas últimas se comprende si se tiene en cuenta que el movimiento de los brazos y de la mano que vehiculizan el alma del artista a la hoja de papel en su libre y doble ejercicio físico y espiritual, hace que la misma expansión rítmica de la creatividad albergada que fluye para materializarse no se desvíe en el establecimiento de unas vías menos adecuadas que restarían la fuerza necesaria al *Chi* (energía vital y cósmica) para el desenlace definitivo de sus concepciones.

#### 7.1.2. SEGUN LAS TENSIONES.

Las distintos signos que se dan cita en la topografía pictórica están mediatizados, regulados, intensificados y/o solapados, aminorados, según el número de tensiones que habiten su geografía espacial, pues la experiencia visual no es estática sino dinámica. Rudolf Arnheim ya indicaba que <<lo que una persona o un animal percibe no es sólo una disposición de objetos, de colores y formas, de movimientos y tamaños. Es, quizá antes que nada, un juego recíproco de tensiones dirigidas>>. <sup>5</sup>

En la pintura *Ming* y *Qing* también ocurre esto; y para evidenciarlo se ha reparado en algunos emanantes intrínsecos más significativos como son, por ejemplo, la disposición de unas formas con respecto a otras, los contrastes, las direcciones más significativas, su inmanencia y trascendencia, intencionalidad cromática, movimiento y ritmo. Todo ello como parte importante en la lectura de estos juegos de tensiones.

#### 7.1.2.1. COLOCACION DE UNAS FORMAS CON RESPECTO A OTRAS.

Lubor Hájek opinaba sobre la pintura *Ming-Qing* que <<a diferencia de la concepción *Sung*, su realidad es sustituida por la imagen de la realidad. En lugar de espacio vacío, pintan la imagen plana del espacio vacío. En lugar de flores y pájaros, reproducen imágenes de flores y pájaros. Y luego crean imágenes de damas e imágenes de palacios y ciudades. La imagen se considera obviamente como una nueva realidad, justificada por su propia existencia y que existe dentro de los límites de sus propias leyes, aplicables sólo a la imagen>>. <sup>6</sup>

Pues bien, en el establecimiento de esta nueva realidad a la que alude Hájek intervienen, entre otros componentes, la especial **ubicación** que adoptan las formas entre sí para tensionar el espacio y dotar a la imagen de significado. Así se logran unas inter-relaciones que, tanto implícita como explícitamente, son contenedores natos de inmanencia y trascendencia y gravitan en los problemas eternos de la filosofía china *Ming* y *Qing*.

Contéplese, por ejemplo, la disposición adoptada para esta sencilla pintura titulada "Dos pájaros en una rama de melocotonero", de Wang Wu (1632-90), realizada en tinta y colores sobre seda, con unas medidas de 32,4x30,2 cm. y perteneciente a un álbum que fue donado por Mrs. M. K. Caldwell Bequert al British Museum de Londres. Se ha trazado una diagonal desde el ángulo superior izquierdo hasta el inferior derecho sobre la que se han plasmado asimétricamente las dos aves:



42. "Dos pájaros en una rama de melocotonero", de Wang Wu (1632-90). British Museum, Londres.

El resto es el vacío pintado; la otra mitad de la evidencia yin-yang que complementa la obra generando un "aire emocionante" en el pensamiento, y que articulan los signos anteriores: ramas que se deslizan cual escritura sobre la seda para conducir al lector por el itinerario generado por el autor, a modo de poesía, amparando sutilmente a las figuras y tensionando la intersección de las dos diagonales compositivas. En definitiva, un canto al amor, a la primavera y a la vida, simbolizados estos últimos en la corteza y en las flores del frutal, que junto con sus frutos representan el elixir de la vida en los pintores taoístas.

#### 7.1.2.2. CONTRASTES.

Entre las tensiones que habitan el espacio topográfico de estas obras *Ming-Qing* pueden existir contrastes debido a la disposición, ritmo, al <<cai>> o valor que se produce con la tinta, al color, trazo y otras circunstancias de los elementos integrantes en la plástica pictórica. Lubor Hájek refiriéndose también al arte de estos años escribía:

"Toda forma, toda mancha de color y toda línea puede distinguirse, destacarse del fondo y contrastarse con otras formas, otras manchas de color y otras líneas, acentuando de ese modo su existencia individual"<sup>7</sup>

Los contrastes a que se hacen referencia pueden registrarse también en cualquier elemento semántico incorporado, o bien en la misma técnica de los materiales y otras expresiones. Hájek decía que <<a los elementos tales como los pliegues de los ropajes, la flexibilidad de la curva, el cuadrado de los cuadrados y el brillo del barniz o la suavidad de la seda se les puede dar en pintura su carácter distintivo>>.<sup>8</sup>

Hay que mencionar también que con los avances y adquisiciones de una nueva creatividad se va haciendo patente en los dos últimos siglos un mayor nivel de incidencia de contrastes que en el curso de las composiciones que discurren entre el s. XIV y el s. XVIII.



#### 7.1.2.3. DIRECCIONES MAS SIGNIFICATIVAS.

En la pintura estudiada para detectar las tensiones más significativas en la estética espacial de la pintura china, se desprende que a lo largo de la historia han predominado las tensiones oblicuas o diagonales y así es como continúan interviniendo en gran parte de las sintaxis de *Ming-Qing*. En los dos últimos siglos, XIX y XX (hasta 1912), se pone en evidencia una segunda tendencia a ubicarlas en sentido horizontal, circunstancia que no se daba con tanta frecuencia en los años anteriores como segundo argumento, ya que éste lo ocupaban las tensiones de desposición vertical.

#### 7.1.2.4. INMANENCIA Y TRASCENDENCIA.

El pintor chino va más allá de la mera apariencia de las cosas e intenta plasmar sus principios esenciales, su inmanencia<sup>9</sup> y trascendencia.<sup>10</sup> Así, captando los aconteceres intrínsecos y extrínsecos, abarca la armonía del Cosmos, sus relaciones, extensiones e implicaciones.

La inmanencia desvela su presencia mediante signos concentrados en un mismo agente, lugar, situación, idea, etc. y puede igualmente afirmarse en la caligrafía mediante caracteres cuya fuerza impida separarse unos de otros conceptual o plásticamente. La trascendencia, cuyas fuerzas exceden a lo anterior y penetran en otros agentes, lugares, situaciones, ideas, etc., se le suponen vinculaciones teológicas y metafísicas con el <<shen>> (esencia divina), siendo susceptible de

encontrarse abrazada tanto a representaciones budhistas y taoístas como también a otras creaciones donde se hayan insertado unas tensiones espaciales cuya envergadura invada el <<locus>>. Este *shen* puede estar también en el <<yi>> (idea, espíritu) emanante del <<li>> (línea interna) de la obra.

#### 7.1.2.5. INTENCIONALIDAD CROMÁTICA.

La intencionalidad cromática está presente en la mente del autor a la hora de dotar a sus manifestaciones de una rigurosa correspondencia con el espacio interior donde se ha gestado la idea. La misma cualidad de que los trazos sean irretocables hace que se pongan las medidas para que el lenguaje cromático funcione a la perfección. Y dentro de esta tarea hay una fase previa a esa "puesta en situación", concentración o "vacío" que impregna al creador, donde se ha dispuesto de la tinta negra y/o de los colores oportunos, que van a vestir a los signos adecuadamente, para tomar parte en el diálogo y desenvolvimiento de las tensiones espaciales de la obra; de su arquitectura.

El artista que siente aquello que le ha emocionado, trata de expresarlo paralelamente de la manera más cercana, fiel y sencilla. Así, un paisaje que pudiera abarcar una gran extensión de *li* es capaz de plasmarlo con unos pocos trazos hechos con tinta negra, del mismo modo que, variando el tono del espectro, la saturación o adición, frecuencia y alternancia de ésta o de los colores primarios complementarios, así como la armonía, interacción, escala, etc., puede llegar a crear y articular las fuerzas características de las tensiones.

#### 7.1.2.6. MOVIMIENTO.

De tal manera, como <<La Tierra prosigue su camino, el Sol marcha sobre su ruta eterna, por la sola razón de su inercia. Y nosotros viajamos con la Tierra y el Sol continuamente, a una inmensa velocidad... sencillamente a causa de nuestra propia inercia corporal, de nuestra propia cantidad de movimiento>>,<sup>11</sup> el movimiento en la mayor parte de la pintura china surge de la forma más fluida y natural, como la lógica consecuencia que lleva incorporado todo proceso.

Estos cuerpos celestes que se nos ofrecen a menudo como ejemplos familiares de movimientos materiales persistentes y sin sostén, tienen más que ver con la espontaneidad implícita y explícita, que caracteriza al artista chino, que con estudios previos de medidas, rigurosos abocetados, inercias planificadas, velocidades establecidas, persistencias sistematizadas, etc., pues el movimiento en la pintura *Ming-Qing* surge de forma natural como el de la misma naturaleza. No se trata de imprimir unos signos artificiales ni ortopédicos, sino de dejarlos fluir, sin insistir, como si de un curso de agua se tratase. Y lo mismo que hay rápidos, cascadas, manantiales o lagunas como espejos, un buen pintor chino construye el universo de los signos con estas herramientas de su cosmología filosófica.

#### 7.1.2.7. RITMO.

La pintura y la caligrafía que se estudian llevan implícitas en su elaboración unas vinculaciones intrínsecas con el trazo de

caracteres y pinceladas, con el ritmo que los sustenta y con ese *shi* que los pintores *Ming* y *Qing* utilizaban con un sentido de cohesión estructural; un *shi* que deja circular el espíritu (*qi*) gracias a la relación entre las dualidades pincel-tinta y mente-cuerpo del pintor, articulados cosmológica y físicamente para que los entramados constituyentes de esa <<proporción guardada entre el tiempo de un movimiento y el de otro diferente>><sup>12</sup> se den armónicamente.

El ritmo que se genera en el cuerpo del artista es transmitido a su muñeca y de esta al pincel para elaborar pinceladas únicas donde no se puede insistir ni rectificar. Para lograr tal concordancia hay que mantener un equilibrio y control sobre el trazo. Así, permaneciendo en un estado de concentración y paz espiritual, el pincel danzará hábilmente y será capaz de transmitir los signos de impulso, ímpetu, flexibilidad, espontaneidad, vitalidad y libertad, intercalados con otros de serenidad, relajación, de equilibrios momentáneos en ese juego de fuerzas activas combinadas para llegar a formar un conjunto balanceado y rítmico en estrecha colaboración con la concepción taoísta sobre la Naturaleza.

El concepto de ritmo va intrínsecamente unido al de aliento o soplo vital. Son dos nociones asociadas que ya aparecieron unidas en el primero de los *seis canones* de la pintura que Xie He fijó en el siglo V. El tratadista François Cheng escribiría también que <<en una pincelada tan sólo se obtiene mediante la calidad del vacío que la pincelada contiene o implica>>.<sup>13</sup>

## 7.2. SIGNO ESTETICO.

Sí en el apartado correspondiente al signo topográfico-espacial se recababa información a través de un acercamiento extensivo y tensional de la superficie física del contenedor pictórico, en este caso la indagación se va a hacer mediante un profundo detenimiento en la realidad **estética** del compromiso pictórico existente en la pintura; es decir, que va a estar relacionado con la <<ciencia que trata de la belleza y de la teoría fundamental y filosófica del arte>><sup>14</sup>, considerando al término como <<un vocablo que se refiere a lo sensible>><sup>15</sup> que tiene que ver con <<un aspecto del hombre, del vivir humano>><sup>16</sup>, según la expresión de Juan Plazaola. Así, los contenidos conceptuales tanto del pensamiento apriorístico como de la búsqueda representativa y de los resultantes obtenidos van a ser parte trascendental en la determinación de los signos estético-espaciales.

Una pintura china *Ming* o *Qing* por sencilla que sea, está llena de contenidos estéticos. Es pintura que requiere un estado previo de meditación para contemplarla en toda su intensidad, ya que su sintaxis proposicional, tanto elíptica como personalizada, reúne la esencia de una génesis creativa en la que están presentes variadas dimensiones. De ahí que sea necesario abordar el pensamiento, la búsqueda representativa y los emanantes posteriores a la realización de las obras. Se va a comenzar por el apartado indicado en primer lugar, incidiendo en los signos del pensamiento apriorístico.

### 7.2.1. SIGNOS DEL PENSAMIENTO APRIORISTICO.

El pensamiento apriorístico remite al apriorismo; es decir, al <<método en que se emplea sistemáticamente el razonamiento a priori>><sup>17</sup>. Los signos derivados del pensamiento apriorístico van a ser aquellos que han

tenido lugar en la mente del artista antes de ponerse a pintar, con los materiales, sobre el soporte.

Aunque en la Antigüedad y en la Edad Media occidental ya se había tratado esta expresión "*a priori*", no es hasta la Edad Moderna cuando se empieza a tocar la problemática en toda su amplitud. Descartes elaboraría una concepción parecida a la actual y Locke desarrollaría su crítica del innatismo. Hume y Leibniz coincidirían en que los enunciados "*a priori*" eran analíticos y no sintéticos, mientras Kant sostendría algo distinto. Para él, los conceptos y las proposiciones así denominadas tienen que ser pensados con carácter de necesidad absoluta; y el conocimiento "*a priori*" es independiente de la experiencia, a diferencia del conocimiento "*a posteriori*" que, según su Crítica de la Razón Pura, tiene su origen en la experiencia. Así, dentro de la concepción de un filósofo para quien <<la belleza era un "orden libre", un "orden espontáneo y sin ley">><sup>18</sup> se van a tratar algunos de los signos más relevantes que han circulado por el pensamiento apriorístico de los pintores *Ming* y *Qing*.

#### 7.2.1.1. ARMONIA.

Una armonía entre el devenir del mundo exterior, es decir, de la naturaleza, y el mundo interior del artista. Considerada también como fuente de la poesía, tiene que ver con la música y con los sonidos; de ahí que se la pueda relacionar con la acústica emanante en muchas de las realizaciones que se están estudiando.

Este concepto, indispensable en la pintura que se está tratando, queda patente con las palabras de

Hsieh Chen (1495-1575), de la dinastía *Ming*, que decía:

"Hay que esforzarse por equiparar lo que está dentro con lo que está fuera, lo que sale de la mente con lo que penetra. El aspecto del mundo exterior es el afrodisíaco de la poesía y la emoción es su embrión. Cuando ambos se unen para devenir poesía, se llega a resumir diez mil formas en unas pocas palabras y la poesía tiene una fuerza vital (*ch'i*) primordial que es un todo indivisible y que rebosa sin límite".<sup>19</sup>

En Occidente, el concepto estético de armonía se tornó el más fecundo en el pensamiento presocrático,<sup>20</sup> alcanzando la cumbre con Pitágoras. Así la reducción del mundo al orden y la afinidad con el espíritu encontraban el límite. En China, Lao Tse y su *Tao Te Ching* son fuentes de armonía, donde está presente el equilibrio (c.24) y el elogio a la unidad (c.39). Además, hay que señalar que para Jing Hao, gran entusiasta de la pintura de paisaje, la armonía o resonancia era uno de los seis elementos esenciales. Y así lo destacó en sus "Notas de pinceladas" ("*Bi Fa Ji*"). Platón, por otra parte, dentro del pensamiento occidental, refería lo siguiente en "El Banquete":

"La armonía, en efecto, es una consonancia, y la consonancia es un acuerdo; pero un acuerdo que resulta de cosas discordantes, mientras sigan siendo discordantes, es imposible que exista, y a su vez lo que es discordante y no concuerda es imposible que armonice. Precisamente así también se produce el ritmo: de lo rápido y de lo lento, de cosas que antes discordaban y después llegaron a un acuerdo. Y el acuerdo entre todas estas cosas en este caso lo impone la música de la misma manera que en aquél la medicina, infundiéndoles amor y concordia entre sí".<sup>21</sup>

Para la pintura china que se estudia, el concepto también es una **consonancia** e incorpora **ritmos**. Además, si una pintura introduce caligrafía en su contexto, los caracteres que se incorporen deben tener una correcta proporción para que tal armonía se cumpla.

#### 7.2.1.2. CATARSIS.

La definición más cercana a la vinculación estética del término remite, por extensión, a un <<sentimiento de purificación o liberación suscitado por alguna vivencia causada por cualquier obra de arte>><sup>22</sup> y/o la <<eliminación de recuerdos que perturban la conciencia o el equilibrio nervioso>>,<sup>23</sup> entre otras.

La actividad **catártica**, que ya estaba presente en los antiguos griegos como una especie de purificación ritual que concernía a personas o cosas, también quedaba implícita en las pinturas chinas más distantes en el tiempo, como uno de los signos que evidenciaban la actividad filosófica y estética de sus maestros. Y así ha continuado a través de las dinastías *Ming* y *Qing*.

Pero si en una representación teatral como puede ser "Othelo" en Occidente, que para J.M. Bardavío se pone de manifiesto en <<la destrucción progresista y fatal del espacio real escénico invalidado progresivamente por los celos, está plasmada en la derrota de su escenario, la destrucción de su espacio, la invasión demoledora del espacio abstracto de la pasión del héroe en el espacio real, anecdótico fijado al pasado de Desdémona>>,<sup>24</sup> en la representación pictórica,



incluso operística, de esta etapa china, hay que hacer algunas matizaciones.

Barahona Fernandes escribía sobre "Catarsis y Transferencia vital" que <<cualquiera que sea la técnica, la catarsis se produce siempre en el contexto de una relación interpersonal que no es necesariamente la repetición de acontecimientos biográficos>>.<sup>25</sup> Esta argumentación enlaza con la dimensión psicoterapéutica del medio, que es susceptible de asociarse también a la actividad desarrollada previamente en el artista pintor y calígrafo como acto preparatorio para enfrentarse a la actividad social, al mundo en definitiva, que es quien va a recibir una extensión estética en la que se ha gestado la metamorfosis o transformación que, en mayor o menor grado, hubiese sido necesaria para estar en situación de investir a su creación de óptima verdad espiritual.

Actividad social que puede intuirse en las argumentaciones de San Agustín cuando se preguntaba: <<¿Qué tengo, pues, yo que ver con los hombres, para que oigan mis confesiones, como si ellos fueran a ganar todas mis enfermedades...?>>,<sup>26</sup> refiriendo más adelante: <<Y deleita a los buenos oír los pasados males de aquellos que ya carecen de ellos; pero no les deleita por aquello de ser malos, sino porque lo fueron y ya no lo son>>.<sup>27</sup> Así, en línea con la catarsis implícita en el pensamiento del artista chino, hay que decir que los signos implicados en dicho proceso se distribuyen en dos etapas o niveles: individual y social. Un primer momento que acogería la diversidad de planteamientos, cuestionamientos, emociones, sentimientos, etc., de los contenidos referidos a la actividad interiorizante del propio individuo que se somete

voluntariamente al proceso. Y un segundo al que acompaña un sentimiento de paz y clarividencia que trasciende del nivel individual y compromete, relaciona y fluye entre el colectivo humano.

A través de elementos tan esenciales en la naturaleza como el agua y el fuego, se puede manifestar pictórica y simbólicamente este tipo de procesos catárticos. Stela Ocampo, en un paralelismo con la "Pagoda compasiva con los viejos caracteres" (Hsi-Tzu-Ta) ejemplificaba con pocas palabras este hecho. Decía:

"Todavía hoy pueden encontrarse ancianos con cestas a sus espaldas recogiendo de los caminos papeles escritos para que el fuego purificador acabe su existencia y los salve de desgraciados avatares."<sup>28</sup>

#### 7.2.1.3. COSMOLOGIA.

Tanto <<el conocimiento filosófico de las leyes generales que rigen el mundo físico>><sup>29</sup> como la <<parte de la astronomía que trata de las leyes generales, del origen y de la evolución del universo>>,<sup>30</sup> han estado presentes en el pensamiento y la ratio de los intelectuales chinos, que con su escritura y su pintura trataban de ahondar en la conformación del Cosmos. En relación con la escritura, he aquí la opinión de Liu Hsieh:

"Desde Fo-Hi a Confucio, desde los antiquísimos sabios que crearon la escritura al príncipe de las letras que transmitió su enseñanza, todos, sin excepción, se han basado en la mentalidad del Tao para realizar sus composiciones

literarias y han investigado sus principios para establecer su instrucción. Tomaron signos del río Amarillo y practicaron la adivinación con palitos de aquilea y caparazas de tortuga; contemplaron las configuraciones que toma el cielo para completar todos sus cambios y consideraron las relaciones que adopta el hombre para realizar transformaciones culturales. Entonces solamente reunieron los principios del universo como la trama y urdimbre de un tejido, abarcaron y establecieron reglas permanentes, aumentaron sus andanzas y trabajos e hicieron resplandecer, manifestadas, palabras y significaciones. Por eso sabemos que el *Tao*, a través de los sabios, confiere la literatura. En el Libro de las Mutaciones se dice: "Lo que origina los movimientos del mundo está en las Palabras". La razón por la cual las Palabras pueden mover el mundo es que ellas son la escritura o configuración del *Tao*."31

A la pintura que, generalmente incorpora la palabra escrita, hay que sumarle su entidad como receptora-implicada en las concepciones sobre la apreciación del Universo que vuelcan todos sus autores y que se lleva a cabo mediante el devenir filosófico acorde con el momento. La esencia del *Tao* proporcionaba la claridad necesaria para conjugar las ideas, con una significación mayor que el Buddhismo, que llegaba filtrado a los períodos que se están tratando, y que el Confucianismo, más centrado en el campo del desenvolvimiento social y político de sus gentes. Es el *Tao*, por tanto, quien se erige en el principio que auna la estructura conceptual del Cosmos y, por extensión, de ese microcosmos que es el ser humano.

#### 7.2.1.4. ELOCUENCIA.

La elocuencia (*lat. eloquentia*), esa <<facultad de hablar o escribir de modo eficaz para deleitar, conmover o persuadir>><sup>32</sup> cobra acto de presencia en la pintura y la escritura china. Hay que ser elocuente para poder evidenciar aquello que invade el pensamiento del artista y cuando se trata de transmitir la naturaleza se alcanza un elevado índice de presentación.

Desde los artistas más antiguos a los de las dinastías estudiadas, todos se han sentido inspirados por ella y la han tenido como su maestra. Zheng Xie (1693-1765), en sus "Inscripciones sobre Pintura", y dentro del área correspondiente a los bambúes, escribía lo siguiente:

"Vivo en una casa de paja de habitación doble, al sur de la cual hay bambúes. En el verano cuando los nuevos brotes están verdes y jugosos dispongo mi lecho debajo de su sombra para permanecer fresco. Cuando el otoño y el invierno llegan, hago una pantalla con papel blanco y fino y la pego sobre la ventana. Cuando el viento es hermoso y saluda una agradable brisa, se puede escuchar a los insectos tocando el tambor sobre ella y a los bambúes arrojando su sombra danzante a través de ella. ¿No es esto una pintura ejecutada por la naturaleza?. Yo nunca he estudiado los trabajos de otros sobre pintura de bambúes pero en cambio he aprendido mucho de las sombras arrojadas por el sol y la luna sobre la ventana de papel y las paredes".<sup>33</sup>

Y es esa elocuencia estética, en definitiva, quien ejerce intrínsecamente la función de coadyuvar en la consecución de aquella atmósfera

infinita los valores más intelectuales de cada artista y espectador, para permitir así una perfecta comunión con la belleza y la libertad emanante de su obra, en un desinteresado y recíproco afecto por la madre naturaleza, el azul del mar, la paz y las montañas reales o imaginadas en el mensaje etéreo del artista.

#### 7.2.1.5. EMOCION

El término **emoción** (lat. *emotio, onis*), se corresponde con el <<estado de ánimo producido por impresiones de los sentidos, ideas o recuerdos que con frecuencia se traduce en gestos, actitudes u otras formas de expresión>>,<sup>34</sup> como es el caso de la pintura china.

La presencia subyacente de estados de ánimo, reticencias, sentimientos y espiritualidad es una de las características que, en mayor o menor grado de incidencia, han explorado las creaciones de muchas generaciones de pintores a lo largo de la historia, y no sólo de los que desarrollaron su labor a través de las dos últimas dinastías.

Algunos paisajistas pensaban representar la emoción a través de ciertos flores, como ocurre también en Japón con la flor de cerezo. Y materializada en forma de elementos incorporados a la obra o rezumando sensaciones "ad hoc" sin necesidad de personalizar la presencia inmanente en un solo registro, la emoción alcanzaba al espectador y le introducía en la "situación" creada por el autor, en la cual podía participar incondicionalmente a través de las diversas atmósferas recreadas.



#### 7.2.1.6. ESPIRITU.

El espíritu (*chi*) en la pintura *Ming* y *Qing* se muestra en cada una de las pincelada que dan forma y cualidades a las "montañas y corrientes" de esa pintura *Shan Shui* en todas sus manifestaciones, que unas veces imprime unos signos de placidez y amplitud y otras se torna como agujas que apuntan hacia el cielo. Que en ocasiones las hace zigzagueantes y escarpadas, misteriosas, irregulares, excitantes, inconmensurables, aplastantes, silenciosas, sonoras, abismales, resbaladizas, celestiales, e infinitas, en línea con el espíritu que las creó, que tiene mucho que ver con la mística vehiculizada a través del pincel. De ahí que en los paisajes un punto pueda representar un árbol, una piedra o un animal; y una línea, una lejana cordillera o una playa o nube que se adentra en el horizonte.

Podría parecer, por tanto, que las pinturas *Shan shui* y las *Huaniao* son iguales, pero si uno se sumerge en la contemplación, análisis y comparación, se puede llegar al conocimiento y diferenciar la verdadera entidad de la pintura en cuestión.

En general son pinturas hechas a base de líneas, puntos y trazos suaves o rugosos, oscuros o brillantes, tranquilos o briosos, que insertan el espíritu y que abren la puerta a las profundas cualidades de la vida dando un especial sentido a todos los objetos que la habitan.

Hay que observar también que cuando la pintura occidental tradicional se desenvolvía a través de las nociones de profundidad y de realismo, la

pintura china trataba el compromiso intrínseco existente entre el pensamiento del autor y una sintaxis proposicional de óptima armonía entre puntos y líneas vehiculizadas desde su espíritu. Es, pues, un conformante tan universal como la propia Naturaleza, que ya en el siglo V, cuando estudiosos de la teoría de las artes en China formulaban varias reglas para la pintura, le otorgaban el primer lugar de consideración por el hecho de expresar la vida inmanente del objeto.<sup>35</sup>

La importancia del espíritu en la pintura se pone una vez más de manifiesto en las palabras de Tang Chih-chi, pintor y teórico de la dinastía Ming, autor de "Palabras humildes sobre la pintura" (Hui-shih wei-yen). Escribió que:

"Antes de abordar el paisaje, es necesario asimilar la naturaleza y el espíritu de la montaña y del agua. Cuando la pintura, posee en sí la naturaleza y el espíritu de la montaña, la manera como ellas se abrazan y se desprecizan estiran, se enlazan o se asocian, se inclinan hacia delante o se repliegan sobre ellas mismas. Cuando el pintor posee en sí la naturaleza y el espíritu del agua, el pintor expresará con vivacidad todos los movimientos de un curso de agua, la manera como las olas se chocan o se suceden, como se encarnan en múltiples formas fantásticas, unas veces tumultuosas como la furia de los animales, otras sosegadas, como una fila de nubes".<sup>36</sup>

#### 7.2.1.7. FILOCALIA.

El intenso amor a la belleza se torna hilo conductor que desnuda el pensamiento en los autores que realizan sus caligrafías, caligrafías-pintura o pinturas ausentes de escritura. Gestación que

transcurrirá y se pondrá en práctica buscando la perfección. Pedro Antonio Urbina escribía, en su libro "Filocalía o Amor a la Belleza", lo siguiente:

"El Ser es la perfección misma. Y el Ser encarnado -la Palabra- es la perfección misma: Kalós, la belleza perfecta, ordenada, armoniosa, que reconduce todos los brillos a su origen, la Luz, que, dispersos y perdidos, los reúne, los hace uno..."<sup>37</sup>

Ese Kalós, generalmente, está presente en la pintura Ming y Qing dentro de la idea de Unidad que fluye en el conjunto de la Naturaleza y en el discurso de los filosofemas estimulados en la mente del autor, que capta las insinuaciones y los retos conceptuales de ésta por estar inclinado a la belleza no única y excluyentemente como un producto formal del arte, sino también y ampliamente como un elemento intrínseco en su vida y de su filosofía; como una feliz condena.

Por otra parte, el intenso amor a la belleza puesto de manifiesto a través de la emoción de su espíritu interpretativo, mediante el cual la naturaleza es representada plásticamente en todos y cada uno de los elementos que configuran su evidente valor sagrado, confiere al espacio utilizado por esta cultura toda la transparente elocuencia estética de que es capaz devenir éste como tal contenedor de vida, eficazmente articulado por los fundamentos sintácticos de la alfabeticidad compositiva y del mensaje visual generado en una "areté"<sup>38</sup> de horizonte místico-poético.



#### 7.2.1.8. MISTICA.

Mística (del lat. *mystica*, f. de *-cus*, místico.), es, en una primera acepción, la <<parte de la teología que trata de la vida espiritual y contemplativa y del conocimiento y dirección de los espíritus>>; en una segunda refiere a la <<experiencia de lo divino>>; y en una tercera a la <<expresión literaria de esta experiencia>>.39

Tanto la vida espiritual como todo aquello relacionado con el conocimiento y dirección del espíritu, la experiencia de lo divino y la expresión pictórica y literaria de tal experiencia, surgen como ramas inagotables del árbol de la existencia interior de muchos artistas, cuyas pinturas alojan unos signos que, tanto a nivel individual o colectivo, presente o elíptico, iluminan el fondo y la superficie donde se depositan.

#### 7.2.1.9. POETICA.

El término **poética**<sup>40</sup> (del latín *poetica* y este del griego *poieticé*, f. de *-cós*, poético), es otro de los elementos constituyentes en la estética apriorística del espacio destinado al juego pictórico. Esto es fácil de entender si se tiene en cuenta que la pintura china que se estudia es fundamentalmente ideacional y suele discurrir mediante principios universales de belleza dialéctica, en estrecha unidad con la escritura y el lenguaje literario, conjugando plástica, técnica y concepto, fundiéndose en la génesis, búsqueda y finalidad, y aunando recursos en la descripción

visual de los contenidos vivenciales de su autor o autores.

La poética que se inserta, vinculada a veces con pensamientos oníricos, bien fundida en textos de pintura-escritura o en proposiciones separadas responde, pues, a las características esenciales de unos registros que, empíricos o normativos, basados en la experiencia o en las normas observables, introduce en el espectador sensación de eternidad que amplía los horizontes en el tiempo y en el espacio.

Teniendo en cuenta que la poética clásica en occidente se apoyó en el platonismo,<sup>41</sup> la universalidad de sus ideas y en concreto la idea de lo bello que posteriormente incorporaría Kant al evidenciar la universalidad del juicio del gusto, hay que decir que en China el concepto clásico del término estaría vinculado con las ideas de Lao Tse, Chuang Tzú y sus discípulos, discurrendo desde la antigüedad hasta los años *Ming* y *Qing*, en los que se conjugarían con las concepciones de algunos filósofos seguidores de la escuela Chan como el pintor individualista Shi Thao<sup>42</sup> (1630-1707 aprox.), el cual establecería nuevos cauces para el contenido poético de la pintura. Tung Chi-chang (1555-1636), a finales de la dinastía *Ming*, ya había elaborado su propia línea con una poética rompedora, que llegaría a crear escuela y conformarse en una etapa singular para el panorama de la pintura china, tan trascendente que se han llegado a situar sus logros en un paralelismo con la novedad que supuso para occidente la pintura de Picasso.

La elaboración poética en general ha sido una actividad manifiesta entre los chinos, pues tanto

pintores como otros intelectuales y pensadores, nobles y aristócratas dedicaban gran parte de su tiempo a la poesía, pues tener un buen dominio podía suponer para estos últimos un ascenso político o nobiliario dentro de la corte.

Con las siguientes palabras, Stela Ocampo ponía de manifiesto otro aspecto importante a tener presente en este área. Decía:

"La poesía realizada por el pintor-poeta permite la inclusión en el paisaje del elemento humano, que completa la naturaleza logrando el espíritu del Todo. Es el artista que experimenta la magnificencia de la naturaleza, se incluye en ella y se muestra atento a todas las sensaciones que ésta produce en su ánimo."<sup>43</sup>

Y es que la subjetividad del artista, los elementos temporales y narrativos añadidos, las sensaciones y sugerencias introducidas por medio de la poética, de la poesía inherente en el devenir humano, devienen en signos que quedan atrapados en la sintaxis pictórica.

#### 7.2.1.10. SOLILOQUIOS.

El soliloquio (lat. *soliloquium*; de *solus*, solo, y *loqui*, hablar), es esa <<reflexión en voz alta y a solas>><sup>44</sup> semejantes a las adoptadas en las "Confesiones" de San Agustín,<sup>45</sup> o las que también hicieran algunos pintores chinos en su retiro espiritual cuando, ya puestos en situación para trabajar, y en contacto directo con la naturaleza que les embriagaba, consideraban

necesario plasmar sus reflexiones en un soporte de papel o seda para continuar emocionando su alma.

Monólogos de la expresión de estas características, de mayor o menor extensión, se encuentran complementando el sentido de algunas pinturas o funcionando a solas como bellas escrituras en prosa o verso. Un ejemplo de ello está en Zheng Xie (1693-1763), pintor y escritor de la dinastía Qing nacido en Xinghua (Jiangsu), al que también se le conoce como Xerou o Banqiao. De él es esta expresión:

"Las orquídeas vienen de las montañas,  
Y a las montañas ellas deberían retornar,  
Las orquídeas alojadas en macetas en el  
mundo mortal,  
No son tan bellas como aquéllas a las  
cuales acompañan las nieblas y las  
nubes".<sup>46</sup>

En 1736 pasó los exámenes imperiales y fue nombrado magistrado en Fanxian y Weixian, renunciando más tarde a su puesto para dedicar su vida por completo a la pintura. Fue muy conocido por sus orquídeas y bambúes, así como por su caligrafía y poesía. La mayoría de sus trabajos muestran su acercamiento al sufrimiento de las gentes. También son admiradas las cartas a su familia por la naturalidad y candidez de su exposición.

Otros tipos parecidos de expresiones cortas como la de Zheng Xie pueden encontrarse también en los "haiku" o versos japoneses.

### 7.2.2. SIGNOS DE LA BUSQUEDA REPRESENTATIVA.

En este segundo aspecto hay que acercarse a la intencionalidad del autor, gestada en ese devenir del que va a participar la génesis del pensamiento estético que, tanto intrínseca como extrínsecamente, emana e invade al artista. De ahí, de esa situación, va a partir una necesidad de traducir, de buscar representar mediante signos pictóricos, aquellos hechos, emociones y/o experiencias que, tanto ontológicas, cosmológicas, morales y/o psicológicas son inherentes al ser humano. A continuación se detallan algunos de los signos más relevantes.

#### 7.2.2.1. BUSQUEDA DEL INFINITO.

El Diccionario de la Lengua Española define infinito (del latín *infinitus*) como adjetivo: <<Que no tiene ni puede tener fin ni término. | 2. Muy numeroso, grande y enorme en cualquier línea. | 3. V. proceso en infinito. | 4. Esgr. V. Línea infinita. | 5. m. Mat. Signo en forma de un ocho tendido ( $\infty$ ) que sirve para expresar un valor mayor que cualquier cantidad asignable. | adv. m. Excesivamente, muchísimo>>. <sup>47</sup>

En la pintura china que se está tratando pueden percibirse signos de un recreo conceptual que busca este concepto en su acepción más profunda; intención se pone de manifiesto en la traducción de los contenidos filosófico-taoístas que el pintor vuelca en el contenedor de sus realizaciones. <<La pintura es sólo un arte, pero tiene tanto poder creador como el Universo mismo>> <sup>48</sup> escribía Luis Racionero en 1983, y así, empapándose del Tao surgen las proposiciones más importantes en los

contextos de las obras, donde <<... el Cielo es Tao. El Tao es perdurable. Sumergido en El no se perece>>.49

En plena dinastía *Ming* los pintores, literatos y otros intelectuales que buscaban la plasmación práctica de sus ideas, o aquellos que se retiraban absolutamente de la vida pública, y los que, aún participando activamente en una comunidad (*kung*) que condensaba tres tipos religiones y filosofías, precisaban de una evidencia espiritual que manifestara el horizonte sin límites de las competencias extensivas del mundo y la naturaleza, de la cual formaban parte, tornaban su mirada al vacío inagotable del Tao y a la idea de perdurabilidad.<sup>50</sup> Aunque mediatizados por los acontecimientos transcurridos a través de los últimos años en la historia de las dinastías chinas, los ejes principales de estos desarrollos del pensamiento de los artistas han llegado hasta la primera década del siglo XX con un rigor que caracteriza la intensidad espiritual del pueblo chino. Andre Masson, en sus "Notes sur la peinture" ya evidenció esta infinitud; este espacio sin límites:

*"Le peintre chinois ne parle pas d'espace, mais d'élan vital. Pour l'euro péen c'est toujours une limite; pour l'asiatique (implicitement) l'illimité".<sup>51</sup>*

#### 7.2.2.2. BUSQUEDA DE LO FINITO.

La búsqueda de lo finito puede hallarse como una excepción de la estética pictórica china. Sólo en raras ocasiones se detiene en la finalidad terrena de los objetos, de ahí que representaciones

tales como bodegones o naturalezas muertas, por ejemplo, sean más del gusto occidental que del chino que se está tratando. Si en alguna ocasión se representan objetos perecederos suele investírseles de un halo supramaterial que incorpora cierta trascendencia en el mundo a través de simbolismo, metáfora, símiles, etc.

#### 7.2.2.3. DISTANCIA ESPIRITUAL.

La distancia espiritual está relacionada con el concepto de espíritu explicado anteriormente en la primera división que se hacía del signo estético. Pero en este caso se trata de unos signos pertenecientes a la búsqueda representativa hecha por el autor. No son signos que aparezcan en una primera ojeada, aunque se pueden hallar realizando un estudio profundo y detenido del conjunto de circunstancias que conforman una obra, una escuela o pintor determinado. Se trata de una búsqueda de evidenciar, en alguna medida, el alejamiento, retiro o desviación cuantitativa y/o cualitativa en este plano, es decir una distancia, espacio o intervalo de lugar o tiempo espiritual.

#### 7.2.2.4. METAFORA.

Atendiendo a la definición del término, una metáfora es un <<tropo que consiste en trasladar el sentido recto de las voces a otro figurado, en virtud de una comparación tácita>>. <sup>52</sup> Según esto, los hilos del pensamiento que mueven la escritura y la pintura china operan con metáforas; con esa <<transposición de significados/designaciones basada en las similitudes de aspecto externo, función y uso, mediante la comparación implícita o

inter-relación de las connotaciones; transposición consciente e intencional basada en las similitudes semánticas, con fines estéticos; substitución de una expresión/un enunciado por otro con el que tiene al menos un rasgo semántico en común>>.<sup>53</sup>

La utilización de la metáfora permite un cierto grado de ambigüedad que ensancha el canal de comunicación entre emisor y receptor, en coherencia con un sistema que no precisa de leyes codificables, donde la pintura prefiere la sugerencia a la fiel representación o definición. Y en ese sentido la metáfora pasa generalmente a ostentar una presencia que, evidente o elíptica, expande el contenido de la obra y la engrandece en significados subyacentes, tanto cualitativa como cuantitativamente.

Stela Ocampo escribía que <<la propensión a la utilización de imágenes y metáforas está favorecida por las propiedades de la lengua, ya que podríamos decir que cada carácter es un verso en potencia>>,<sup>54</sup> y ponía como ejemplo el carácter que significa "melancolía" o "tristeza", formado por los caracteres simples correspondientes a "corazón" y "otoño", pues en él se puede encontrar expresada la concordancia entre el hombre y los ciclos de la naturaleza (sintetizada en la unión corazón-otoño) o la idea de la tristeza asociada al momento previo de la muerte (otoño previo a invierno), entre otras sugerencias. Lo mismo ocurre con el caso del carácter que significa "amor", formado por dos caracteres simples como "mujer" e "hijo", que están manifestando, en sí mismos, que el paradigma del amor en la relación entre madre e hijo.<sup>55</sup>

En la pintura china la metáfora es bastante utilizada, ya sea en escritos aislados como para



aquellos que se van a incorporar a una pintura. A los pintores y calígrafos les gusta incorporarla puesto que por su intermedio pueden manifestar la realidad social a través de los objetos. Su conocimiento es básico en la comprensión de dicha pintura. También en la caligrafía china la metáfora enriquece y aclara los contenidos de la obra en que se encuentra incluida. Por ejemplo, a la flor de *mei* los poetas suelen identificarla con una persona superior de carácter firme y orgulloso. Al igual que esta flor, el pino y el bambú son también plantas resistentes al frío que comparten ciertas semejanzas. Cuando al lado de dichas plantas, plasmadas en una sola composición, se inscriben los caracteres que significan <<tres amigos frente al frío>>, si se añade al pintarlos una flor de crisantemo, al conjunto se suele denominar <<los cuatro caballeros>>. Así se sugiere la metáfora de que los amigos virtuosos y firmes se apoyan y se aprecian recíprocamente frente a los peligros de la vida.

Son muchas los registros metafóricos existentes en la sintaxis china; a la peonías se las suele comparar con las mujeres hermosas, las flores de una misma raíz con parejas de enamorados, la picaza con los portadores de buenas nuevas, etc. En resumen, hay que decir que su conocimiento es básico en la comprensión de la pintura china.

#### 7.2.2.5. MUERTE.

La idea de la muerte cobra acto de presencia con distinta intensidad en cada una de las filosofías y religiones que convivían con las gentes chinas en las dos últimas etapas feudales. El Buddhismo intentaba alcanzar el nirvana como

estado supremo de perfección; los confucionistas abordaban su paso por la vida con una cierta calma estoica. Y los más atormentados por la idea de lo desconocido, del más allá y por lo que pudiera existir tras la muerte, <<encontraban en los dogmas taoístas con qué dar paz a su espíritu atormentado.>><sup>56</sup>

El Taoísmo fijaba su atención en la inmortalidad, ya que el hecho de morir se apartaba de los supuestos mantenidos a lo largo de una vida; de ahí que los famosos Ocho Inmortales,<sup>57</sup> que representaban las distintas circunstancias de dicha andadura: la pobreza, la edad, la salud, la aristocracia, la juventud, la feminidad, la masculinidad y la plebeyed, formaran parte a lo largo de los siglos de una leyenda basada en que las ocho (ba) personalidades que los representan lograron la inmortalidad por haber ingerido el "melocotón sagrado" ofrecido por la reina del cielo Hsi Wang-mu, el cual sólo florecía cada tres mil años y maduraba cada otros tres mil, a la que otra leyenda alude consiguieron por medio de su propio esfuerzo en contacto con la naturaleza. Además de Li Tieh-kuai, Chang Kuo-lao, Lu Tung-pin, Chung Li-chuan (jefe de los ocho inmortales), Ho Hsien-ku, Han Hsiang-tzu, Tsao Kuo-chiu y Lan Tsai-ho, cabe citar a Hsi Wang-mu, soberana del Aire Occidental que representa el principio femenino *yin*, juntamente con Mu Kung, formado del Aire Oriental, que representa el principio masculino *yang*; y al dios de la longevidad Shou Hsing.

He aquí unos pasajes del *Tao Te Ching*, correspondientes a los c.76 y 78, respectivamente, en los que se habla de la muerte. Dicen:

"a) El hombre vivo es blando, y muerto es duro y rígido.

b) Las plantas vivas son flexibles y tiernas. La dureza y la rigidez son cualidades de la muerte.

c) La flexibilidad y la blandura son cualidades de la vida".<sup>58</sup>

\*\*\*

"a) "Nada hay en el mundo más blando que el agua, pero nada le supera contra lo duro. A ella nada le altera.

b) Lo blando vence a lo duro y lo débil vence a lo fuerte. En el mundo nadie hay que no lo sepa; pero nadie lo practica."<sup>59</sup>

Ante estas proposiciones, se comprende mejor cómo la inquietud espiritual unida al amor, duda, temor o <<ese interés y esperanza de obtener algo bueno del más allá>>,<sup>60</sup> estaban evidenciando el deseo de que la muerte no acabara con el universo de las sensaciones que comporta la vida.

Otro aspecto relacionado tanto con el nacimiento como con la muerte es su culto. En este sentido, Joseph Campbell escribía, centrándose en los años de la dinastía *Sung*, antecedentes inmediatos de la dinastía *Ming*, que <<se reconocen dos principios espirituales: el primero, *p'ó* (escrito con los caracteres para "blanco" y para "demonio", es decir, "espíritu blanco"), surge en el momento de la concepción; el segundo, *hun* (escrito con los caracteres para "nubes" y para "demonio", es decir, "demonio de las nubes"), se une al *p'ó* en el momento del nacimiento, cuando se entra en el mundo claro desde el oscuro. En el pensamiento posterior, el *p'ó* se identifica con el *yin* y en *hung* con el *yang*. Al morir, el *p'ó*

permanece en la tumba con el cadáver durante tres años (compárese el egipcio *ba*) y después desciende a las Fuentes Amarillas; pero si no alcanza el reposo, puede volver como un *huei*, un fantasma. Por otra parte, el *hun*, que participa del principio de la luz, asciende al cielo convirtiéndose en un *shen*, un espíritu>>.61

Otro dato más se produce entrado el siglo XVII cuando se introduce en China el opio como medicamento; una droga que iría acercando la idea de muerte por los desastres originados desde que embarcado en Bombay y Calcuta, vía Singapur, penetrara en el país por Cantón y Shanghai. Las autoridades chinas fueron tomando conciencia paulatinamente del desastre que dicho tráfico acarrea al país, llegando el emperador Jia Qing a fines del s. XVIII, a calificarlo negativamente. Baltasar Porcel dejó escrito que un <<notable personaje dirigía a su sucesor Dao Guang, en 1830, la siguiente requisitoria: "Desde que el imperio existe, no ha conocido jamás un tal peligro. Este veneno debilita nuestro pueblo, seca nuestro tuétano; ese gusano roe nuestro corazón, arruina nuestras familias. ¡Que el contrabando del opio sea inscrito entre los crímenes castigados con la muerte!">>.62

#### 7.2.2.6. NATURALEZA.

La Naturaleza se torna gran maestra de la vida a lo largo de la historia, y los textos de pintura, filosofía y estética han introducido múltiples alusiones a su carácter protagonista, a algo que hay que imitar y que es fuente de inspiración para los artistas.

La extensa abarcabilidad del concepto la sitúa en la infinitud, sin límites terrenos. En los "Textos de Estética Taoísta" puede leerse que <<lo llamado Naturaleza («Los Cielos») es naturaleza humana también. El hombre no puede escapar de la naturaleza, ni la naturaleza puede escapar del hombre por mucho tiempo...>>.63

Existe una correspondencia de inspiración taoísta entre la naturaleza y la disposición del pintor frente a ésta y la obra que realiza. La escuela *Chan*, por otra parte, también la rinde honores; y en general todo el pueblo chino. Por ello hay que dejar constancia de que los signos derivados de la misma se consideran capitales en este tema específico del espacio estético, ya que su alcance abarca ampliamente los tres apartados introducidos, aunque se haya abordado su trascendencia, simbólicamente, desde esta búsqueda representativa. Pero es necesario dejar constancia que generalmente está también presente en el pensamiento inicial y en los resultados obtenidos en las realizaciones.

Y esto es así porque el pintor chino *Ming-Qing* ha sabido captar su inmensidad y su belleza; aquellos momentos únicos que brinda el paisaje y su entorno; esos instantes a los que Friedrich Schelling aludía en su libro sobre "La relación del arte con la naturaleza". Decía:

"Según la observación de un gran conocedor, tiene cada brote de la naturaleza tan sólo un instante de plena y verdadera belleza; nosotros podemos añadir también que sólo hay un instante de plena existencia. En este instante, es lo que es en toda la eternidad; fuera de él sólo le adviene un devenir y un perecer. El arte, en cuanto representa la esencia en aquel

instante, lo rescata del tiempo; hace que aparezca en su puro ser; en la eternidad de su vivir".<sup>64</sup>

#### 7.2.2.7. ORNATO.

La pintura de inspiración taoísta desarrollada en las dinastías *Ming* y *Qing* suele prescindir del ornato (lat. *ornatus*), entendiendo este concepto como <<adorno, atavío, aparato>>.<sup>65</sup> Esto se explica claramente en *Tao Te Ching*, donde, por ejemplo, en el capítulo destinado a "La naturaleza en su autenticidad y la cultura de las virtudes artificiales", se aconseja <<...mirar lo sencillo y natural (no pintado) y abrazar el tronco no trozado>>;<sup>66</sup> es decir, renunciar a aquello para quedarse con esto, con lo verdaderamente natural de las cosas.

En otros tipos de pintura puede hacer acto de presencia pero, en general, tanto las representaciones realistas de tradición académica como las tonalistas o impresionistas de la dinastía *Ming* y las expresionistas de la *Qing*, desdeñan la abundancia de signos que entorpezcan la comunicación del artista con su obra y de ésta con el espectador.

#### 7.2.2.8. PERSPECTIVA.

La perspectiva oriental difiere ampliamente de la occidental, pues el pintor chino no ha representado la escena desde un único punto de vista, sino evidenciando los objetos uno a uno y otorgándoles importancia por sí mismos.

En general, la perspectiva de la que participa la pintura china se la ha venido denominando etérea, de vista de pájaro o caballera, por distinguirse principalmente de la occidental en la situación exacta de la línea de horizonte; pues, mientras que en Occidente se ubica por delante del espectador, en Oriente está detrás de éste, con lo que introduce al observador en la escena representada y le hace habitar todo su espacio.

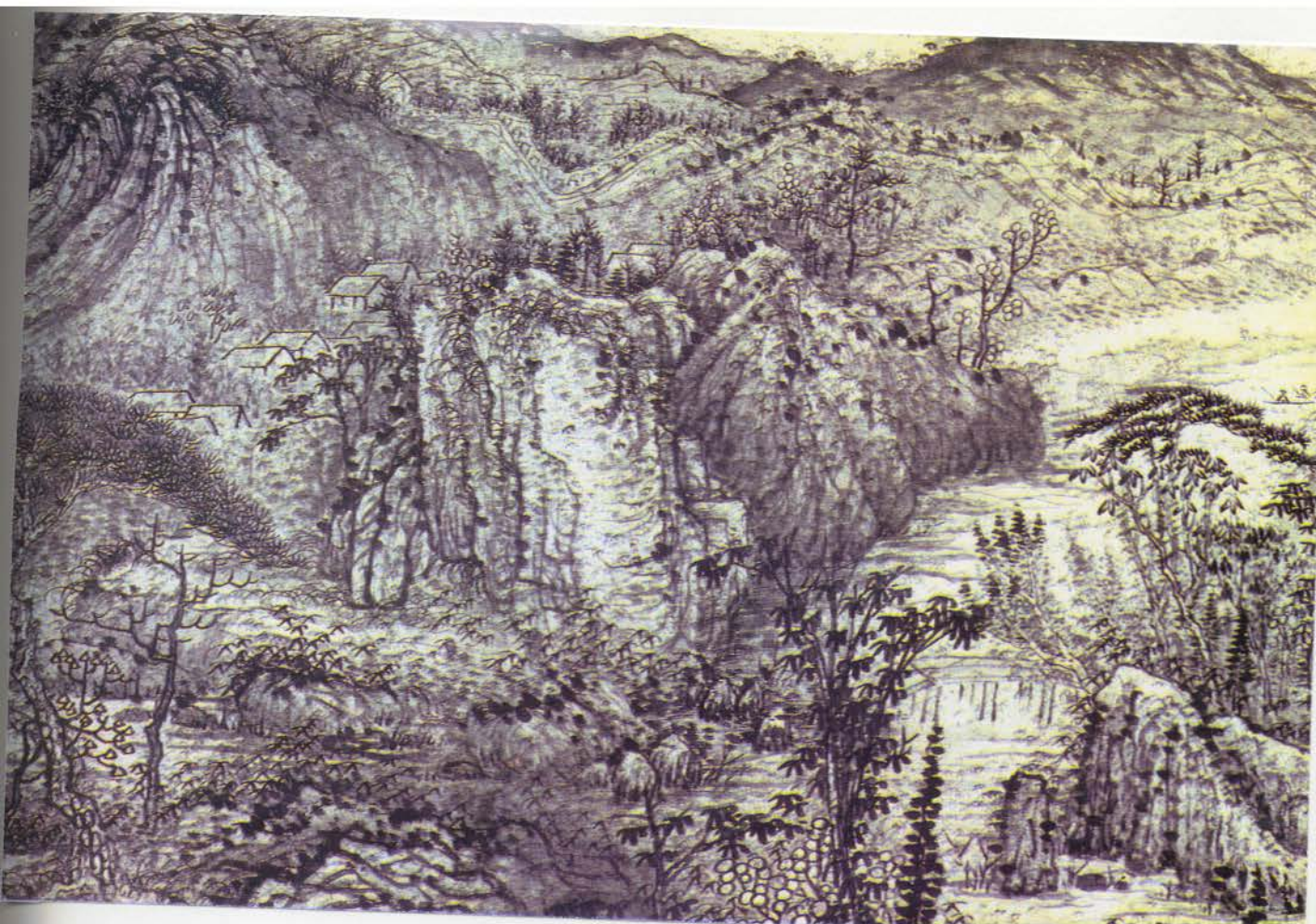
Los pintores muestran panoramas muy extensos en largos rollos de papel o de seda. En las obras, ese hipotético punto de visión, que puede ser alto o lateral, permite a los espectadores apreciar montañas y ríos sobrepuestos entre otros elementos; efectos imposibles de alcanzar según la perspectiva de punto focal occidental, ya que, en vez de menoscabar la realidad, los pintores chinos reorganizan con criterios artísticos los paisajes naturales para satisfacer las ansias sentimentales de los observadores y evidenciar la riqueza de la pintura. A este respecto habría que considerar las siguientes palabras de Charles Pierre Baudelaire, que decían lo siguiente:

"Es sabido que un cuadro es algo tan natural -llamadle divino, si queréis- como el vuelo de un pájaro. Como el aliento de un hombre, incluso en su sentido existencial un cuadro existe eternamente desde que ha sido creado, pues pasa a ocupar su lugar en la existencia dinámica de las formas morales y materiales. Un cuadro tiene su destino, su soledad, su cielo, su infierno. Y quien no comprenda esto, este principio inexplicable y antiprofesoral, no comprende tampoco la palabra viva del arte. Porque el arte tiene también la palabra muerta, su nada, el barro de que salió, como todo, por gracia natural. Por gracia natural, esto es, artística, y no artificiosa o artificial".<sup>67</sup>

De ahí que las pinturas tradicionales de China, y con ellas una inmensa mayoría de las realizadas en las dinastías *Ming* y *Qing*, adopten generalmente una perspectiva desde diversos puntos. Ello permite a los artistas dar rienda suelta a su imaginación, romper las limitaciones del espacio y crear su universo artístico.

Caroline Blunden escribía, refiriéndose a Occidente, que <<en Europa coincidieron el arte del Renacimiento y los albores de la ciencia. Esta vinculación puede observarse con nitidez en la exploración de las proyecciones del espacio tridimensional de los pintores occidentales, en la exactitud de sus observaciones anatómicas y de los fenómenos naturales (como en los estudios del agua y de las tormentas de Leonardo), y en su tratamiento del color y de la luz como entidades en sí mismas>><sup>68</sup> y seguía diciendo que <<exceptuando algunos grabados en madera de escenas de la vida cotidiana, los artistas chinos no se valieron de la perspectiva llevándola a sus últimas consecuencias. Su interés no se cifraba en recurrir al *trompel'oeil*>>.<sup>69</sup> Esto puede verse en la siguiente obra de Shi Tao, donde se muestran las montañas en el plano horizontal:





43. "Montañas fantásticas" (fragmento), 1692, de Shi Tao (1642-1718).

Se trata de la pintura "Montañas fantásticas" (42,8 cm x 25,5 cm)<sup>70</sup> considerada como su obra maestra. Comienza introduciendo las montañas Yanshan, cerca de Beijing. También se aprecia la Gran Muralla que asciende y baja las escarpadas montañas y las ondulantes colinas, veladas por una fina neblina del sur. Shi Tao realiza el paisaje desde varios puntos de visión y muestra montañas, llanuras, árboles, pequeñas embarcaciones, lagos, etc. con unas calidades y concepción que las hace cobrar tanto protagonismo a nivel individual como en el conjunto, además de introducir al espectador

en los distintos ambientes y dejar viajar la imaginación en libertad.

Pero hay que tener en cuenta que el artista chino del siglo XVII estaba perfectamente capacitado para aplicar las técnicas del escorzo y la perspectiva en pintura, como lo puso de manifiesto en algunas composiciones,<sup>71</sup> aunque evitaba deliberadamente la perspectiva científica, recurriendo tan solo a la derivada desde un punto fijo determinado.<sup>72</sup>

Los pintores chinos, durante los últimos 300 años, aprendían el arte de pintar en los manuales de estilo y de técnica de artistas de reconocido prestigio. Uno de los más representativos era "El Manual de Pintura del Jardín de las Semillas de Mostaza", que contenía una descripción metodológica de cómo se debía pintar y que incorporaba ilustraciones de algunos tipos de insectos, como mantis religiosa, grillos, escarabajos o saltamontes, que se podían aplicar tanto a paisajes como a monografías *Huaniao*, (flores, pájaros y otros animales). Esta clase de libros <<ejerció un efecto sobre la capacidad de los chinos para captar la naturaleza por propia iniciativa>>.<sup>73</sup> Además, los que se iniciaban en este arte copiaban también obras de los maestros antiguos, tanto de pintura como de caligrafía.

Al contemplar una pintura *Ming* o *Qing* también pueden observarse relaciones duales en cuanto a las disposiciones que adoptan los elementos dentro de la composición perspectiva. De ahí van a surgir las llamadas:

- *Limai* o de Interior-Exterior; bien con respecto a un pabellón, una cabaña u otro tipo de

espacio que contemple este carácter interno o externo.

- Y Yuanjin o de Lejos-Cerca. Se puede apreciar, por ejemplo, en un paisaje, conformado por unos bambúes cercanos o por unas montañas y cascadas que se encuentran en la lejanía.

Hay que señalar también que la pintura europea contemporánea ha roto las reglas descriptivas de la luz y la sombra y de la perspectiva desde un sólo punto focal, tal como se observaban desde el Renacimiento; y esto ha sido debido, en cierto modo, a la influencia de la pintura china, pues ésta, con su perspectiva desde puntos múltiples, permite admirar los conjuntos desde diversos ángulos, además de incorporar unas características especiales de topografía espacial, de connotaciones psicológicas y de fuerza y delicadeza simultánea en la estética.

Una gran mayoría de los grabados folklóricos de China también recurren a la perspectiva desde diversos puntos y a los trazos lineales, simples y claros, que permiten composiciones planas y no otorgan importancia a la determinación de luces y sombras.

#### 7.2.2.9. RESPECTO A LA JUSTICIA.

El acatamiento y respeto de una justicia que se proyectase hacia la población en forma benéfica con las miras puestas en la consecución del desarrollo armonioso de la colectividad en un justo equilibrio con el pensamiento confuciano también quedaba expresado plásticamente en la pintura, como también lo hacía el descontento y los levantamientos

populares a que se ha aludido en el apartado correspondiente a los signos sociales contemplados mediante la referencia del tiempo.<sup>74</sup>

La serena calma confuciana, puesta de manifiesto en las dinastías *Ming* y *Qing* en forma de un Neoconfucianismo más acorde con las necesidades de una población más moderna, llevaba implícito un sentido de respeto que ha acompañado la conducta social de sus pobladores y que, como una extensión de su vida, se ha plasmado voluntaria o involuntariamente en la pintura de sus generaciones, destacando también la importancia de sus antepasados. En el rollo de seda titulado "Los primeros sabios y eruditos confucianos" del Templo Baoning, por ejemplo, que se conserva en el Provincial Museum de Shanxi, pintado cerca del año 1460 (dinastía *Ming*),<sup>75</sup> con unas medidas de 118x62 cm., se rinde homenaje a relevantes seguidores de esta disciplina político-social-moral y filosófica.

#### 7.2.2.10. RETICENCIA.

Un signo de características especiales, incorporado mediante reticencias, en un "decir y no decir", de "decir y callar algo", "decir la parte de un todo" imprime en la pintura unas evidencias que amplifican y añaden misterio a los contenidos y significados. Son signos intrínsecamente vinculados con el pensamiento del artista, con su forma de expresión (*shengqing*), que le acompañan en su andadura y que le han permitido también abordar temas comprometidos como injusticias políticas y sociales, amparándose en dejar incompleta una parte del argumento pictórico o una frase del texto caligráfico añadido, o bien no acabar de aclarar algunos contenidos, pero dando a entender el

sentido de lo que no se dice. Otras figuras como la metáfora y el símil, mencionadas anteriormente, pueden ser utilizadas para complementar o simplemente acompañar la reticencia.

#### 7.2.2.11. SIMBOLISMO.

Dos criterios, alternativamente, han servido según Dan Sperber para delimitar el campo del simbolismo. Mediante el primer criterio, <<lo simbólico es lo mental menos lo racional>>; según el siguiente, <<el lo semiótico menos la lengua>>, a lo que también añade que en ambos casos es <<un residuo>>.76 Pues bien, esta parte o porción que queda del "todo" en la transmisión de significados a la obra se torna en una clase particular de signos, en un <<sistema de símbolos con que se representan creencias, conceptos o sucesos>>.77

Por medio del simbolismo se ponen de manifiesto ciertas ideas subyacentes en el hecho plástico. En la pintura china *Ming* y *Qing* se puede aludir a las cuatro estaciones del año, por ejemplo, según se representen los vegetales de una u otra temporada, de igual forma que se evidencia la noche por medio de la grafía de la luna o de una vela u otros emanantes más. Y ya que una buena obra china concede generalmente un margen de imaginación a los observadores, cabe citar otro ejemplo: el caso de un bambú pintado en trazos lineales a base de tintas densas y ligeras, en el cual se evidencia el tronco inclinado, las hojas danzantes y una inscripción caligráfica que dice: "Integridad frente al viento". Así es como, con esta sintaxis estructural, el espectador estaría en disposición de pensar que el bambú le está informando de un crecimiento vigoroso y un espíritu indomable. Y si



a esto se añaden unas palabras que elogian al bambú y exaltan a alguna persona con cualidades honradas, no habrá ninguna duda de que está simbolizando a un hombre superior de virtudes elevadas. Así es como el bambú en la pintura china ya no es sólo una planta, sino que adquiere mayor importancia gracias a la interpretación simbólica y a la identificación que se hace de él con las cualidades más elevadas que pueda poseer el hombre en óptima comunión con la naturaleza.

No obstante a todo esto, es preciso tener en cuenta que la carencia de un alto nivel artístico en el autor que ejecute la obra, puede hacer que los signos que determinan a esta planta carezcan de vitalidad, imposibilitando así su asociación con el viento y su relación con el carácter del hombre superior antes mencionada.

El simbolismo también se introduce en las representaciones teatrales chinas, que son susceptibles de plasmarse en la pintura. Entonces hay que distinguir que una mesa o una silla incorporadas a una determinada escena representan a veces un monte o un muro alto, de igual forma que un salto del actor supone el paso de una montaña. A través de la mímica de dos actores se pueden expresar muchos mensajes, como por ejemplo una lucha en la oscuridad, aunque el escenario esté bien iluminado. Los artistas indican a veces la sombra o la luz, el día y la noche, mediante poemas escritos en la obra, para que los espectadores los asocien libremente. Por ejemplo: mediante la inscripción "El aroma que flota entre dos luces" al margen de una pintura clara y elegante de flores de "mei", se logra expresar el sentido del tiempo.

Hay que mencionar también que a fines del siglo XIX, en plena dinastía *Qing*, el simbolismo era en Occidente una escuela poética y artística aparecida en Francia que eludía nombrar directamente los objetos con el fin de poder sugerirlos o evocarlos, dotándoles así de un cierto misterio sensible, en el cual podía sumergirse el espectador y completar el sentido del texto.

Por último, y dada la importancia que tienen estos signos estéticos dentro de la comprensión de esta pintura, a continuación se descifran los contenidos correspondientes a algunos de los más importantes elementos introducidos en las obras como son las plantas y árboles más característicos de las pinturas de paisaje, las flores y animales, así como algunas representaciones mitológicas.

#### 7.2.2.11.1. PLANTAS Y ARBOLES MAS CARACTERISTICOS DE LA PINTURA DE PAISAJE.

La pintura *Shan shui* evidencia a través de los signos una cierta preferencia por la planta del bambú y por árboles como el pino y el ciprés, cuyas connotaciones simbólicas amparan la esencia primordial de la postura ante la vida.

Otros tipos de flores que, en mayor o menor medida, han estado motivando y enriqueciendo los pensamientos más intrínsecos de autor y espectador, se incorporan en un siguiente apartado.

#### 7.2.2.11.1.1. EL BAMBU.

Se podrían llenar muchas páginas escribiendo sobre la importancia de los bambúes en China, y de esto ya tomaron buena nota los artistas, pues ha habido muchos pintores que los han incorporado en sus obras, tanto como un elemento más de la composición, como para conformarse en el único motivo de representación de una obra. Wu Chên (1280-1354), por ejemplo, mostró cierta predilección por los bambúes.

La planta del bambú es una de las que más rápidamente se desarrollan; se extiende ampliamente por los campos de China desplegando su recia y bella estructura. Así se entiende este famoso dicho entre los chinos: "Los retoños de buen bambú brotan fuera del cercado". O bien: "Los bambúes jóvenes se inclinan fácilmente", relacionándolos con la necesaria educación del hombre en la juventud.

El bambú también es considerado como un emblema de la piedad filial, relacionándolo con la integridad del hombre frente a la adversidad, pues al igual que los agentes atmosféricos pueden zarandear o azotar el tallo y las hojas, éste aguanta perfectamente hasta volver a mostrar su apariencia y posición inicial; es decir, su integridad y fortaleza.

En relación con la naturaleza de esta planta, hay que señalar que los brotes de algunas variedades se utilizan como alimento humano, al igual que otros tipos



de vegetales. Las raíces se usaban para la adivinación en los altares de los templos y las ramas se llevaban a los funerales para ahuyentar a los malos espíritus. Los tallos para cestos y canastas, armazones, laminados, jaulas para pájaros, flautas, taburetes, etc. También para pintura y escritura, antes de la introducción del papel.<sup>78</sup>

Leyendo a Soame Jenyns se puede percibir que posiblemente los petardos, con los cuales se celebraban los festivales en China, estaban inspirados en el crujido que emitían los bambúes secos sobre el fuego.<sup>79</sup>

Por último, ya es conocido el hecho de que esta planta constituye el alimento de los emblemáticos osos Panda.

#### 7.2.2.11.1.2. EL PINO Y EL CIPRES.

El pino (*sung*) y el ciprés son los árboles que más frecuentemente incorporan los artistas en sus representaciones, a excepción del bambú (*chu*) que ocupa el primer lugar de preferencia en las pintura de paisaje.

A los tres se les considera como un emblema de la resistencia y la integridad, lo cual guarda relación con el hecho de que durante el invierno los vendavales despojan a otros árboles de sus hojas, pero ellos logran estar siempre verdes.

A la representación del pino se le atribuyen cualidades de buena suerte, además de ser símbolo y metáfora de longevidad.

#### 7.2.2.11.2. FLORES.

Aquellas flores procedentes de plantas y de árboles frutales como: crisantemos, flores de ciruelo y melocotonero, lotos, orquídeas, amapolas, hibiscus y peonías son las que, después de los bambúes, el pino y el ciprés, ocupan un lugar de importancia en la búsqueda representativa simbolista.

##### 7.2.2.11.2.1. CRISANTEMOS.

Las flores de crisantemo florecen a la mitad de la estación de otoño y van asociados con el año que termina. Se suele decir que "El crisantemo en otoño y el melocotonero en primavera". Esto conlleva una metáfora distinta para cada una de las estaciones.

Se las compara frecuentemente con la retirada de los eruditos, siendo las favoritas de los oficiales que han dedicado sus últimos años al cuidado del jardín, a sus libros y su vino en algún pueblo perdido. La flor del crisantemo estuvo también asociada con el principio del Yang, pues antiguamente se la llamaba *jih ching* (la energía del alma del sol). Suele simbolizar la integridad y se sabe que el poeta Tao Chien (365-427) dejó un puesto

oficial para dedicarse personalmente a su cultivo, a la música, la poesía y el vino. También Lin Ming, del s.XI, escribió un trabajo sobre estas flores, distinguiendo treinta y cinco especies diferentes; una de ellas la puso el nombre de "Embriagado con el vino hecho por el paraíso de los inmortales".

En la dinastía *Ming*, Sun Kan fue un gran admirador de ellas. De sus pinturas se dice que mostraban el alma; y es que las cultivaba con suma dedicación en su jardín, visitándolas por la mañana y por la tarde para ver cómo se iba desarrollando todo su esplendor.

Soame Jenyns sugiere que el vino de crisantemo era tomado por los inmortales y los Taoístas, porque existía la creencia de que proporcionaba longevidad.<sup>80</sup>

#### 7.2.2.11.2.2. FLOR DE CIRUELO.

La flor de ciruelo (*meihua*) es considerada en China como una de las más bellas, de ahí que haya sido representada por los artistas en innumerables ocasiones. A veces se la cita solamente como flor de *mei*.

Zhang Shui-cheng, miembro ejecutivo de la Asociación China de Flores de Ciruelo y de la División de Flores de Loto de la Asociación de Floricultura de China, ya escribía sobre ella que:

"La domesticación de la especie data de más de 2.500 años. Según se dice, a partir del siglo V los intelectuales comenzaron a mostrar su admiración por esta flor en literatura y pintura".<sup>81</sup>

Y cuenta que el poeta Li Bu, de la dinastía *Song* del Norte (960-1127), que vivía retirado en soledad absoluta en la montaña *Gushan*, cerca de *Hangzhou*, se dedicaba al cultivo de ciruelos y a criar grullas para pasar el tiempo. En uno de sus famosos versos decía: <<La bella silueta del árbol del ciruelo se refleja en el agua cristalina, su delicado perfume se percibe en las noches de luna>>.<sup>82</sup>

La importancia de esta flor de embriagadora fragancia, que se considera originaria de China, está en que su belleza es del gusto de todos. Resiste bien al frío y la nieve y se abre a finales de invierno y comienzos de la estación de primavera (*chun*); de ahí que se la relacione pictóricamente con la integridad.

Este frutal cuenta con un amplio número de variedades en China, pues además del silvestre está el que se siembra en los parques y el que da frutos comestibles, así como otra que se cultiva en macetas artísticas. La flor de ciruelo-cera es una variedad que tiene los pétalos dorados y su color es parecido a la cera de la abeja, de donde toma su nombre. El árbol del que procede crece originariamente en la cordillera *Qinling*, las montañas *Daba* y *Wudang*.

*Yanling*, en *Henan*, conocido como el distrito de las flores, tiene una larga historia en el cultivo de este tipo de flor de ciruelo-cera. Según la información existente en los archivos distritales su cultivo data del siglo X, tiempo en que ya había numerosas variedades que eran seleccionadas como tributos a la corte feudal. También estaba la miniatura, caracterizada por su estilo sencillo y arcaico, robustez y forma original de reconocida fama internacional.<sup>83</sup>

Hay puntos importantes como *Wuhan*, *Nanjing*, *Wuxi* y otras ciudades más que se consideran representativas en este tipo de flor que, en definitiva, ha sido propuesta como una de las candidatas a ser la flor nacional de China y que es símbolo y metáfora de alegría y buena suerte.

La pintura de la flor de ciruelo parece haber alcanzado óptima calidad con los trabajos de *Pa Chih*, de la dinastía *Tang*. Desde entonces han sido muchos los pintores que las han representado. En el período concreto de la dinastía *Ming* destacó la figura de *Liu Fu*. Su pintura "Perlas (flor de ciruelo) danzando delante del viento" fue tan importante y famosa que *Liu Fu* llegó a denominarse a sí mismo "Maestro de la Flor de Ciruelo".

Existe también una piedra con este nombre de "flor de ciruelo". Es negra, sólida y transparente y tiene vetas de diversos colores que semejan motivos naturales. El distrito de *Ruyang*, en *Henan*,

está considerado como el lugar de mayores existencias. Entre los objetos funerarios de hace dos mil años, hallados en las tumbas *Shang* y *Zhou*, se han encontrado algunos que fueron trabajados con este tipo de piedra, que actualmente se utiliza para fabricar sellos, tinteros, bolas para realizar ejercicios, etc.

#### 7.2.2.11.2.3. FLOR DE MELOCOTONERO.

El ciruelo y el melocotonero son los árboles con floración que mayor atención han tenido entre los pintores y calígrafos. Este último, en concreto, posee mayor vitalidad y según los taoístas sus frutos y su corteza están entre las sustancias que conforman la base del elixir de la vida.

El vino realizado con la flor del melocotonero se toma en las celebraciones de bodas u otros festejos y se dice que su flor puede dar suerte. También en lenguaje vernáculo, este árbol se utiliza para describir las partes íntimas de la mujer; de ahí que mediante la frase "entrar en la flor de melotoconero" se exprese la unión sexual de una pareja.

En cuanto a la pintura monocroma de melocotoneros hay que señalar que inicialmente está asociada al nombre del sacerdote taoísta Chung Jên de la dinastía *Sung* (s.XI), también llamado Hua Kuang. A este monje se le atribuye la obra titulada *Mei Pu* (Libro del ciruelo), que es un tratado ético y filosófico en el que su

autor compara la flor con el principio del yang, y el tallo con el yin, descubriendo una relación metafísica de sus pétalos, estambres y cáliz. El tratado concluye con unas indicaciones de Yang Pu-chih que dice que <<Pinturas de flor de melocotonero en monocromo surgen con Hua Kuang>>. Continúa diciendo que el virtuoso anciano fue amigo en extremo de los melocotoneros y que plantó un gran número de semejantes árboles ante su templo de retiro. Cuando estaban en flor él removía su lecho debajo de los árboles y se acostaba allí cantando poemas todo el día. Y cuando la luna brillaba y no podía dormir, contemplaba el agradable y bello juego que ejercían las sombras al reflejarse en su ventana, las cuales imitaba con su pincel. Estas pinturas realizadas a la luz de la luna se tornaron exquisitamente bellas al amanecer, llegando a ser muy apreciadas, tanto que cuando Shan Ku (Huang Ting-chien) las vio, le daban la impresión de estar realizadas en una limpia y fría mañana a través de algún pacífico lugar de una granja.

#### 7.2.2.11.2.4. LOTOS.

La flor del loto (*nelumbium speciosum*) ha sido llamado el "caballero" de las flores chinas. Es deslumbrante, emana blancura y no parece estar afectada por el barro o los estanques donde crece.

Como planta perenne herbácea es originaria de Asia y Australia, y se ha cultivado ampliamente en China, India y

Japón. Los arqueólogos hallaron semillas de loto de 5.000 años de antigüedad en la cultura neolítica de Yangshao, situada en la aldea Dahe, provincia de Henan. Documentos escritos que datan del año 1.000 a.n.e. mencionan que <<la cápsula del loto contiene unas 100 semillas>>. El "Qi Min Yao Shu" (Artes Importantes para el Bienestar del Pueblo), es uno de los primeros tratados de agricultura de China donde se describe el cultivo de esta planta.<sup>84</sup>

Su significación está ligada a la pureza; dato este muy a tener en cuenta a la hora de situar su relación y connotaciones dentro de la pintura china, pues es uno de los ocho símbolos más significativos del Buddhismo que ha llegado a jugar un papel trascendental.

El nombre lo tomó prestado de uno de los más importantes sutras budhistas. Y tanto Buddha como los *bodhisattvas* han sido pintados entronados sobre los cálices abiertos de estas flores. También se ha dicho tradicionalmente que las almas, en la muerte, eran medidas por la Diosa Kuan Yin en las flores del loto del lago sagrado del paraíso de Amitâbha.<sup>85</sup>

Para explicar esta significación y otras, hay que remontarse a las escrituras budhistas, según las cuales, en el Paraíso Occidental hay un estanque que contiene siete tesoros. Así, cuando alguien eleve sus rezos a Buddha, en el estanque nacerá una flor de loto, y cuanto más virtuosas



sean las personas que oren, tanto más espléndidas serán las flores.

También se dice que, cuando está agonizando un budhista, los espíritus Amitabha y Avalokitesvara<sup>86</sup> se presentan ante él y le entregan una flor de loto del estanque mencionado. De esta forma, al morir la persona, su alma podrá entrar en la flor y será transportada al Paraíso Occidental. Cuando la flor se abre en el estanque, la persona podrá ver a Amitabha y se convertirá en otro iluminado, teniendo en cuenta que el tiempo que tarda la flor en abrirse depende de las virtudes de la persona; cuanto más benevolente haya sido, más rápido se abrirá. De ahí que estas flores simbolicen la virtud, la felicidad, la protección y la deidad.

La flor de loto, también llamada *padma*, significa la perfección de la naturaleza búddhica esencial a todos, pues es la flor por excelencia de esta creencia, que representa los puros ideales del *Dharma*<sup>87</sup> y su perfección lograda cabalmente. Es motivo en constantes referencias por parte de los maestros búddhicos de todas las escuelas o sectas y es lugar común en sus textos escriturales.

Hay diferentes variedades de flores, que van desde las tradicionales a nuevas adquisiciones actuales. He aquí algunas:

- El loto Hong Qian Ye (Mil Hojas Rojas) de Wuhan, Hubei.

- El loto Jian de Fujian, de flores blancas, conocido por la calidad de sus semillas.

- El loto de dos flores, del Templo Manantial de Jade, de Hubei.

- El denominado Bebé Blanco, de Hangzhou, Zheijiang.

- El Loto de la Longevidad, de Hangzhou, de flores blancas y capullos en forma de melocotón.

- El loto blanco con cáliz maduro.

- El Loto Sun Yat-sen, cuyo origen se sitúa pasada la dinastía Qing, exactamente cuando el Dr. Sun Yat-sen vivió en Japón en 1918 y obsequió cuatro semillas de loto a sus anfitriones. Doce años más tarde fueron plantadas por horticultores japoneses y se les dio el nombre del donante.

- El Loto de la Amistad Sino-Japonesa, procedente de un cruce entre un antiguo loto chino con una especie japonesa de 2.000 años efectuado en 1965.

- El Loto Azul del monasterio Toshodaiji, obsequiado por el Sr. Morimoto a China en 1979. Se ha escrito que esta especie fue llevada de China a Japón por el monje Jian Zhen, de la dinastía Tang, en el año 753.

Los lotos, en general, son unas flores cuya purísima fragancia impregna el aire

## 8. SIGNOS CONTEMPLADOS MEDIANTE LA REFERENCIA DE LA MATERIA.

A través de un especial discernimiento de las materias que incorporan las pinturas *Ming-Qing*, ya sea para constituir los soportes como para llevar a cabo la tareas de pintar y devenir con los tratamientos plásticos que en cada momento crean oportuno introducir los pintores, se pueden extraer aquellos signos más representativos de la *tejne* implícita toda realización pictórica. Se va a comenzar por los signos selectivos de la materia, para seguir a continuación con los procesuales y los relativos a las técnicas empleadas.

### 8.1. SIGNOS SELECTIVOS.

El arte de la pintura y de la caligrafía china poseen características propias, especialmente en relación con los materiales. La selección que de ellos han realizado los artistas *Ming* y *Qing* ha puesto en evidencia unos signos que diferencian la pintura de estos años no sólo de otras culturas, sino también de otros momentos de su itinerario artístico por introducir variantes, que sin menoscabar la idea de sencillez implícita en su filosofía, amplían los canales de comunicación y enriquecen el mosaico de posibilidades. Se van a detallar a continuación algunos de los más representativos.

#### 8.1.1. DE LOS SOPORTES.

Es preciso mencionar que la pintura china *Ming-Qing* no se ha realizado sobre un tipo de soporte único, sino que han sido numerosos los utilizados por los artistas: papel, materias textiles, madera, cerámicas y porcelanas, marfil, procedimientos lacados, esmaltes, u otros soportes pulimentados y/o barnizados, etc., aunque la máxima representación la tenga el papel y la seda.

En la época actual se siguen buscando nuevas formas de soporte, tanto en los materiales como en la extensión; prueba de ello es la gigantesca caligrafía del artista Zhao Xin, de Guangzhou, que ha copiado en diferentes estilos caligráficos la obra clásica titulada "Romance de los Tres Reinos". Un trabajo que le ha llevado diez años y ocho meses debido a sus 2.700 metros de longitud y que está considerada como la más extensa caligrafía han en el mundo, habiendo sido incluida en el libro Guinness de los Records.<sup>1</sup>

#### 8.1.1.1. EL PAPEL.

El arte pictórico y la caligrafía china muestran así sus características propias, especialmente en relación con este material, pues a China se debe la invención del papel, uno de los soportes más utilizados en la pintura y caligrafía desde la antigüedad.

Su descubrimiento se atribuye a Cai Lun, funcionario durante la dinastía Han, que hacia el año 100 y utilizando la borra de seda empapada en agua, -residuo de fabricación desconocido en Occidente-, viejos trapos de cáñamo y pulpa de morera, este Mandarín chino de Palacio<sup>2</sup> haría con ella el primer papel-tela más hermoso del mundo y sobre el que, en el año 175, se grabaría la primera estela confuciana.

El secreto de la fabricación del papel era guardado celosamente por los chinos hasta que hacia el año 600 se difundiera hacia el este, pasando a Corea y Japón. Hacia el año 750, los obreros chinos del papel fundaron fábricas en Samarcanda, extendiéndose pronto por el mundo musulmán: Bagdad,

sudeste de Arabia, Damasco y Persia, que lo transmitiría a los europeos con gran rapidez a través de esta larga ruta del papel.

Uno de los más utilizados por los artistas es el **papel hidrófilo Xuan**, que tiene poca goma líquida. El nombre de este papel se debe a su lugar de origen en **Xuanchang**, Anhui. Se incorporaban principalmente tintas de colores, a base de pigmentos naturales, hechas con aceite de *aleococca* y trementina, que se mezclaban con goma líquida. Cuando las tintas se extendían sobre el papel Xuan se podían observar claramente las diferencias entre las partes húmedas y secas, entre las zonas de color intenso y las de color suave.

Los materiales que participan en la elaboración de los diversos tipos de papel han sido varios. Entre los mejores están:

- el árbol llamado *Tongtsao*, o *Tongtomou*,
- el **cáñamo** de la provincia de Se-chuen,
- el **bambú** de la provincia de Fokyen y otras localidades, empleando algunas veces toda la materia de la planta y otras tomando de las cañas más gruesas las partes desarrolladas en el último año.
- la corteza del moral y la morera de las provincias septentrionales de China.
- la **paja** de arroz o de trigo de la provincia de Che-Kyang,
- las **pieles interiores** de los capullos de seda, con las que se realizaba una clase de

pergamino que los chinos denominan *Lo-wen-chy*, muy fino y suave. La tradición del papel a base de capullos de seda viene desde muy atrás, pues ya en el séptimo siglo existía el llamado Papel de los Coreenses, con el que estos ciudadanos pagaban su tributo al Emperador en papel.<sup>3</sup>

- la planta del algodón; sobre todo del tronco,

- el olmo, por ser un árbol de los que tienen más jugo, como el moral, la morera o el tronco de la planta del algodón.

El papel comúnmente utilizado en la dinastía *Qing* es el obtenido de la **segunda corteza del bambú**,<sup>4</sup> reducida a pasta líquida por medio de una larga trituration y encolado con un agua de cola y alumbre (*fanner* el Papel)<sup>5</sup> para lograr así que esos signos derivados de la **danza pincel** tuvieran una mayor integridad; posibilitando así la entidad individual de cada registro, cuya riqueza se veía aumentada con los logros que se iban adquiriendo en este área tan importante para la expresión.

El tipo de papel era muy admirado por su fuerza, **delicadeza, tamaño, fineza y especial matiz** de blancura, que lejos de presentar un blanco puro (que se podría haber logrado con un mayor número de horas de lavado, después de haberle hecho pasar repetidas veces por lejía, sol y rocío) le otorgaba un matiz especial, característico, capaz de recoger la calidez emanante del movimiento intelectual de los artistas.

El tamaño llegaba hasta sesenta pies de largo<sup>6</sup> y cuando querían hacer pliegos u hojas de

dimensiones tan extraordinarias los secaban extendiéndolos en el interior de una pared hueca, cuyos lados tenían que estar bien blanqueados, aplicando a continuación la fuente de calor.

La importancia del papel en China ha sido tan intensa que su presencia cobra un especial protagonismo en el desenvolvimiento cotidiano de la sociedad. Sirvan estas palabras de Mr. De La Lande para confirmar tal evidencia. Decía:

"No es por cierto cosa maravillosa que en la China haya llegado el Arte de hacer el Papel á tan grande perfeccion, quando la profesion es allí honrada; el descubrimiento es antiguo, y el consumo inmenso; porque sin hablar de la prodigiosa cantidad que se emplea en cartas, y demás escrituras, están llenas de papel todas las casas particulares: los aposentos no tienen mas que ventanas, ò celosías á un lado cubiertas de Papel: las paredes, aunque revestidas ordinariamente de yeso, están todas adornadas con una capa de papel que conserva su lustre, y su blancura: los cielos rasos están todos hermoseados con diferentes adornos hechos todos de papel: en una palabra, qüasi no se vé en las casas más que Papel; y este se renueva todos los años".<sup>7</sup>

Otra clase de papel empleado por pintores y calígrafos es el papel plateado,<sup>8</sup> que se prepara con talco llamado *Tun-muache* en chino, o <<pedra gruesa de nubes>> porque al romperse en fragmentos produce una nube transparente de esta materia. Se ha considerado de excelente calidad el talco procedente de Rusia, aunque también se ha utilizado por sus buenos resultados el procedente de la provincia de Se-chuen.

El proceso a que se somete para recibir el polvo "plateante", que en realidad no introduce ninguna partícula del dicho metal, es minucioso e incluye varias etapas de ejecución. De la buena manipulación depende también la calidad final, teniendo en cuenta que con el mismo polvo de talco desleído en el agua, mezclado con cola y alumbre, al final se pueden dibujar motivos variados sobre su superficie, obteniendo así diversos tipos; un acabado en el que cabe dibujar toda clase de figuras sobre el papel.

Un tipo de papel del que hacían mucho uso los chinos es el compuesto de la pielecilla interior del *Chu-Ku*, o *Ku-Chu*, y de cuyo árbol toma el nombre *Ku-chi*.<sup>9</sup> Se trata de un árbol cuyas hojas se parecen mucho a las de la morera silvestre cuyo fruto guarda mayor semejanza con el de la higuera.

Otros tipos de papel utilizados son los conocidos como papel de seda, manila, metálico, papel-madera, papel de bambú o de fibra de cáñamo, etc., bien monocromos o coloreados.

#### 8.1.1.1.1. EL PAPEL RECORTADO A MANO.

Una modalidad en el uso del papel es la que se conoce como de papel recortado, que es un arte perteneciente al folklore de China y consiste en cortarlo con tijeras o cuchillo de acuerdo con la composición que se ha pintado previamente. Según Lu Hui:

"La manufactura se divide en tres etapas: primero se dibuja y ahuma la muestra, luego se corta o graba el papel



según el diseño y finalmente se tiñe de color".<sup>10</sup>

Los papeles recortados suelen tener gran colorido y el color rojo se utiliza con gran frecuencia. En cuanto a los motivos principales, destacan las flores, los personajes y los maquillajes de las óperas tradicionales de China.

Yuxian, en la provincia de Hebei, es un lugar con tradición en este tipo de objetos artísticos. Sobre ellos hay que destacar la particularidad de que en las zonas rurales es costumbre el pegar estos objetos artísticos sobre puertas y ventanas como símbolo de la felicidad.

#### 8.1.1.2. LA SEDA.

Con este material textil se ha trabajado desde los tiempos más antiguos, utilizándose como soporte único cuando no existía el papel, o mixto cuando se podía combinar con éste. Con la seda se realizaban rollos pictóricos de formato vertical y horizontal. También se confeccionaban los característicos álbumes de hojas, abanicos o biombos y obras sueltas de variados formatos y características.

La tela de seda se ha vinculado estrechamente con la carga estético-espiritual de la creación entre el autor y su obra, y es tan importante el lugar que ha ocupado a lo largo de toda la pintura china, que merece un especial detenimiento. Por ello, a continuación se van a mostrar algunos aspectos interesantes de su historia.

#### 8.1.1.2.1. ORIGENES.

Una antigua leyenda china cuenta que el mítico emperador Fu Xi había sido el primero que pensó en utilizar los gusanos de seda y las moreras para hacer vestidos. Además:

"Se dice también que fue otro emperador mítico, Shen-Nong el Agricultor, quien enseñó a su pueblo el cultivo de la morera y del cáñamo para fabricar seda y tela. Finalmente habría sido la Dama Xiling, esposa del Emperador Amarillo Huang-di, quien enseñó al pueblo en el tercer milenio a. de C. cómo se elaboraban los capullos y la seda para hacer vestidos. Sentada en el jardín ella oyó el crujido de hojas sobre su cabeza y vio gusanos de seda tejiendo capullos con hilos de seda: <<Qué extraordinario sería, pensó, si este suave hilo pudiera ser transformado en vestidos>>. Así habría comenzado la sericultura. Por este motivo ella es honrada bajo el nombre de <<Espíritu de las moreras y del gusano de seda>>."11

Pero, aunque el punto de partida de la sericultura y de los tejidos de seda permanece desconocido, los descubrimientos arqueológicos testimonian su existencia ya en el período neolítico. Las sedas más antiguas que se han encontrado en Quianshanyang han sido fechadas<sup>12</sup> en torno al 2.750 a.n.e.

#### 8.1.1.2.2. OBTENCION.

La seda se obtiene del hilo desenrollado de un capullo producido por el gusano de seda, nutrido con hojas de morera.

El gusano <<*bombyx mori*>> es el que produce la mejor seda; se alimenta con las hojas de morera blanca <<*morus alba*>>. Cada mariposa hembra, antes de morir ha dejado unos 500 huevos, en los que al llegar la primavera nacen las larvas que miden aproximadamente 2,5 mm. de largo y que una vez desarrolladas pasan a los 5 cms., siendo capaces de devorar 20 veces su peso en hojas. Es el gusano maduro el que comienza a hilar su capullo con hilos de seda, quedando prisionero dentro. Este hilo, a veces llega a alcanzar más de 1.500 metros, aunque lo normal es entre 700-800 metros.

Para obtener buena seda, en primer lugar había que sofocar los capullos antes que el gusano se convirtiera en mariposa y lo rompiera. Los hilos de diversos capullos vienen unidos uno a otro, y para obtener un hilo de seda se necesitan más de diez kilos de capullos. A continuación del hilado seguían los procesos de tejer, teñir, bordar, etc.

#### 8.1.1.2.3. PRODUCCION.

La producción de seda fue durante siglos un secreto celosamente guardado en China. En Roma, algunos autores, como por ejemplo Plinio el Viejo, creían que era lana de los bosques. Hasta que ya en el s.VI-VII de n.e. fue conocido primeramente en Asia Central, extendiéndose después a Constantinopla.

En la dinastías Jin del Este se erigió un templo dedicado a la Diosa de los Gusanos de Seda, ubicado en la montaña Hanshan. A partir de ese momento y hasta hoy día, se celebra en

Huzhou, provincia de Zhejiang, el Festival del Gusano de Seda en el mes de abril, justo cuando los brotes del árbol de la morera empiezan a florecer.<sup>13</sup>

Existen varias creencias sobre cómo llegó a ocurrir esto:

"Existe una tradición que habla de que los gusanos fueron transportados en el moño de una princesa, otra asegura que los transportaron dos monjes budistas dentro de sus bastones huecos."<sup>14</sup>

Lo cierto es que hacia el siglo III a.n.e. la seda china se había introducido ya en Occidente. Y Zhang Yong-hua destaca a Suzhou como uno de los centros exportadores de China con mayor importancia. Escribe:

"Hace 2.100 años, o sea, en tiempos de la dinastía Han (206 a.d.e. - 220 d.n.e.), con la apertura de la llamada Ruta de la Seda, China accedió al mercado occidental. Las sedas que llevaban allí las caravanas de camellos provenían principalmente de Suzhou y Hangzhou, ciudades en el litoral sureste de China. Suzhou era conocida entonces como la "Ciudad de la Seda".<sup>15</sup>

Otra ciudad de importancia trascendental en el tema de la seda es Quanzhou por haber desempeñado un importante papel en el desarrollo de los intercambios culturales, económicos y políticos con Occidente. Xing Yan explicaba lo siguiente:

"La antigua y milenaria Quanzhou ha sido señalada por la Unesco como uno de los importantes sitios para investigar la Ruta Marítima de la Seda. Esta organización internacional decidió, al mismo tiempo, que se celebraran en Quanzhou todas las principales actividades relativas a esta investigación en territorio chino".<sup>16</sup>

Durante las dinastías *Song* (960-1279) y *Yuan* (1271-1368) los intercambios económicos llegaron a su esplendor. Según Xing Yan, Quanzhou mantuvo actividades comerciales con más de cien países y regiones del mundo. Esto unido a sus innumerables monumentos y su rico patrimonio cultural hizo que recientemente se inaugurara el Museo de Historia sobre las Comunicaciones Marítimas de Quanzhou, de apariencia muy parecida a la de un velero antiguo.

Más tarde, en las dinastías *Ming* y *Qing*, fueron apareciendo nuevas variedades de seda, más finas y hermosas, que abarcaban un amplio campo de aplicación. Con el paso del tiempo han logrado una perfecta combinación de la tecnología tradicional con la moderna, lo que ha significado un, cada vez más amplio, número de variedades.

#### 8.1.1.3. EL ROLLO PICTORICO.

El rollo pictórico es una modalidad de presentación y montaje de las pinturas muy particular de China, que generalmente se

aconditionaba con un fondo de seda o de papel, al que se aplicaban alrededor unos márgenes que incrementaban la extensión de éstos, realizados normalmente con los mismos materiales. A esa totalidad se le incorporaba un cilindro de madera en un extremo (o en ambos extremos) cuya función era la de permitir guardar la obra enrollada y poder colgarla muy extendida sobre una pared.

Existen dos tipos de rollos, el horizontal o portátil, llamado <<heng yuan>> <<shou-juan>> o <<chuan>> que se abre de derecha a izquierda, cuyo nombre en japonés es el de <<Makimono>> o <<Makemono>>. Y el vertical llamado <<gua fu>>, <<lizhou>> o <<chou>>, que en general se cuelga de una pared, cuyo nombre en japonés es el de <<Kakemono>>.

Sobre los orígenes de este formato, J.M. Casado Paramio argumentaba que proviene de la conjugación de una influencia extranjera y otra autóctona, poniendo de manifiesto que con el Buddhismo entró en China una influencia artística decisiva. Decía:

"Desde el inicio de nuestra era hasta la dinastía T'ang las pinturas se montaban como rollos manuales: rollos horizontales de seda o papel alrededor de un palo. Desde los T'ang el rollo vertical o de colgar se mezcló con la técnica extranjera de la "montura bandera" y el rollo manual chino. Con los períodos Sung y Yüan la técnica de pintura fue sobre rollos verticales, tales como los cuadros del Museo Oriental de Valladolid".<sup>17</sup>

De ahí que la pintura china que había sido realizada sobre rollos horizontales, se mezclase con la tipología de la llamada bandera de la India

(pata), de tipo budhista, que se pintaban sobre seda y en cuya parte inferior se ataba una caña de bambú por medio de un lazo para poder suspender el rollo. De esta forma, <<Conectado con el palo superior, se colocaba un velo de color rojo por lo general, el cual servía entre otras cosas, para proteger las pinturas de los ojos de los paganos o de personas que no se deseaba que las vieran. Con dos cintas en la parte superior, para atar el velo cuando el cuadro se hallaba desenrollado y a la vista del público. Y a la vez estas cintas servían para atar la bandera una vez enrollada juntamente con el velo>>.18

La pintura en rollos, en general, evolucionó poco a poco **partiendo de la pintura mural** y de la realizada sobre seda, así como la de biombos, anterior a nuestra era, y tiene estrechas relaciones con la **pintura de letrados**, que llegó a ser la escuela principal desde la dinastía *Song*, ya que esta última pintura estaba reservada para la contemplación exclusiva de personas cultas y altos funcionarios. Así, la pintura de rollos, colgada en la pared del estudio para la admiración de un reducido número de personas, inició una costumbre que se conserva hasta ahora en cuanto a forma y concepción. Hay que tener en cuenta que en la antigüedad los rollos pictóricos chinos no se colocaban montados, sino que se pintaba sobre un único soporte, generalmente de papel. Como iban a permanecer mucho tiempo enrollados, el material constitutivo debía ser fácilmente plegable sin que sufriera deterioros por el tiempo y las manipulaciones. De ahí que estuvieran realizados con unos materiales tan flexibles como el papel y la seda.

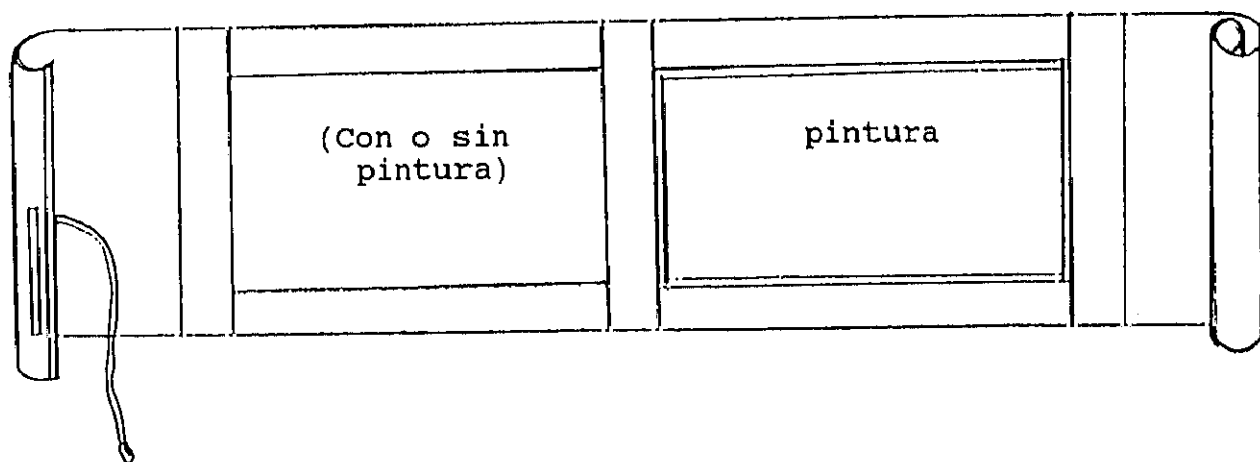
La montura podía llegar a constar hasta de diecisiete elementos diferenciados; catorce en la parte anterior y tres en la posterior. El proceso de montaje de una obra comienza adosando ésta a un papel más fuerte llamado <<hun chih>> o papel alma. Su nombre guarda relación con el hecho de ser el que recibe el alma del artista por medio de la obra representada y solía referirse a las obras realizadas sobre seda, ya que parte de los colores de esa pintura llegaban a pasar al nuevo soporte debido a los diminutos orificios del entramado del tejido de la seda, lográndose así una doble pintura: la del soporte inicial y la del "hun chih" o papel alma.

En la parte anterior y rodeando toda la pintura, se colocaban unos márgenes a modo de enmarcaje, como se ha dicho anteriormente, que solían ser de papel, normalmente amarillo, aunque en ocasiones se empleaban otros colores y en lugar de papel se utilizaba seda. El tamaño de estas franjas era mayor en la parte superior e inferior que en las zonas laterales.

A la pintura en sí se la denomina <<hua-shin>>, <<hua xin>>, <<hua shen>> o <<jen-shen>>. En cuanto a la parte posterior, se la denomina <<piao>> y es normal que tenga destinada en la parte superior una lugar para poner el título del cuadro.

El rollo de formato horizontal se desenrollaba con una mano y se enrollaba con la otra, como si se estuviera leyendo un libro. Todos ellos llevan unos cilindros de madera en los extremos. He aquí un esquema-tipo:



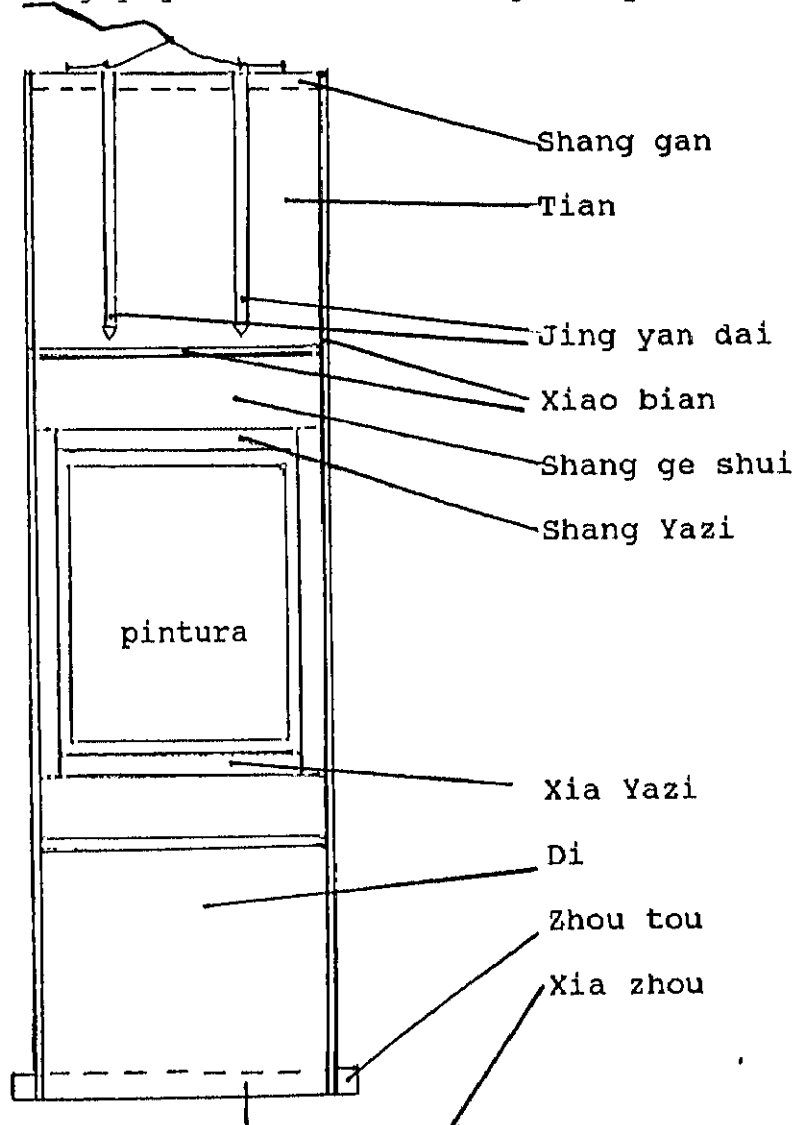


55. Esquema de un rollo horizontal tipo.

En el rollo vertical, el cilindro de la parte superior es la mitad de grueso que el de la inferior, dándosele el hombre de <<shang gan>> o <<tien-kan>> y en él se colocaban dos cintas de seda para atar el cuadro una vez enrollado. A lo largo del mismo se disponía un cordón con varios puntos fijos, con objeto de poder colgarlo en la pared.

El de la parte inferior, denominado <<zhou>> o <<chou>>, era de mayor diámetro que el superior y podía tener dos subdenominaciones según se tratase de la parte interior sobre la que se enrollaba la

obra (llamada *xia zhou*) o de la porción de cilindro que quedaba libre en los extremos (*zhou tou*). En realidad, este cilindro inferior, al tener más peso, permitía tener la pintura más estirada, sin combarse, y a la vez la mantenía a una cierta distancia de la pared, que evitaba dañarla. En ocasiones, solían tener unos apliques en forma de botones, realizados en madera u otros materiales, a ambos lados de este cilindro inferior. En el siguiente esquema se indican las nomenclaturas de las partes más importantes de un rollo vertical, que son las mismas que regían desde la dinastía *Sung* y que continúan en vigor hoy día.



56. Esquema de un rollo vertical tipo.

Esta especial disposición facilita la conservación y la colección de obras de caligrafía y de pintura en menos espacio que las piezas enmarcadas, pues se reduce su necesidad de presencia vertical de la obra.

Hoy en día aún se pueden contemplar pinturas así guardadas correspondientes a las dinastías *Tang* (618-907) y *Song* (960-1279), pues otro hecho a destacar, muy particular de este tipo de pinturas, es la ausencia de marco y ello es debido a varias razones: la principal es situar la creación de cada artista en una **ubicación espacial infinita**, carente de límites, para dotar a la obra de vía libre o "cerca abierta"; otra, y no menos importante, es la de hacer partícipe al espectador de los puntos importantes de la composición, sin que ninguno de ellos quede relegado, para que así pueda disfrutar libremente de sus contenidos plásticos, técnicos y conceptuales -y ello por medio del proceso desenrollado paulatino de la pintura, donde no hay principio ni final-; un tercero y que parece obvio es el hecho de que ese mismo enrollado no hace posible la fijación de un marco.

#### 8.1.1.4. LA MADERA.

En cuando a la madera, después del papel y la seda, es uno de los soportes más utilizados. Hay que tener en cuenta la abundancia de arbolado de los extensos bosques de China, como por ejemplo el *Pinus koraiensis* que se puede encontrar en la cordillera Xiao Hinggan.

Con la madera se realizaban soportes de todo tipo, sobre los que luego se pintaba. Se pueden encontrar, por ejemplo: abanicos, cofres, cajas,

biombos y una amplia gama de objetos y otros mobiliarios que, pulidos y/o lacados, se convertían en el receptáculo ideal para las creaciones de muchos pintores *Ming-Qing*. También se utilizaba como soporte tradicional, aunque menos usualmente que el papel y la seda; sobre todo en la primera dinastía *Ming*. Posteriormente, con la adquisición de nuevas técnicas y la apertura a Occidente, su índice ha aumentado notablemente.

#### 8.1.1.5. EL CRISTAL.

El cristal ha sido otro de los soportes utilizados en la pintura china. Sus especiales características lo hacían idóneo para el recorrido de sus pinceles. En ocasiones, a la función artística se le añadía la función de utilidad, y así no es extraño encontrarse con verdaderas obras de arte realizadas sobre lámparas, huevos, figuras, etc. La que se muestra a continuación, custodiada en el Museo Nacional de Etnología, es un ejemplo de ello.

Las seis caras de que está compuesta dicha lámpara adoptan una conformación exagonal y cada uno de los cristales está soportado por bastidores de madera, rematados en la parte superior por cabezas de dragones que sujetan en su boca una anilla de la que penden colgantes de piedras en forma de bolas, atravesadas por un hilo. En la parte inferior, unos apliques de madera sugieren las patas:

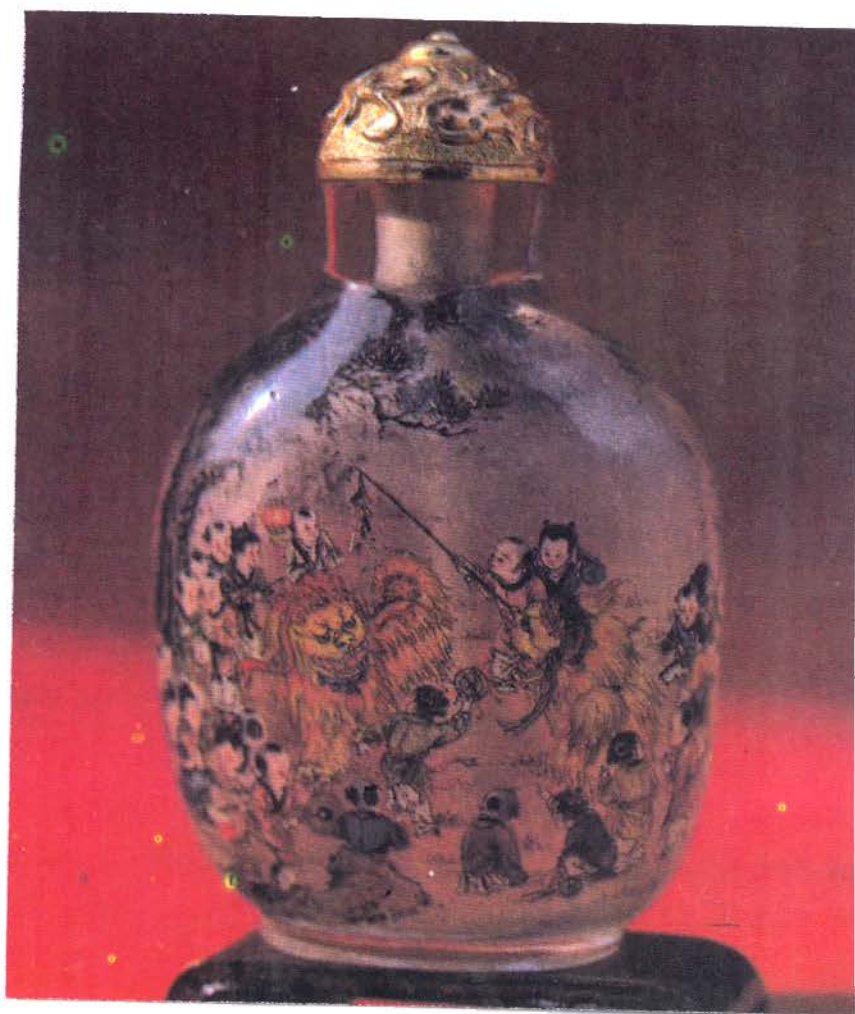


57. A la derecha: lámpara de cristal dinastía *Qing*, siglo XIX, con pinturas en cada una de sus caras. A la izquierda: detalle de una de ellas. Museo Nacional de Etnología, Madrid

El total de las seis pinturas tienen a la figura humana como principal exponente. Se recogen diferentes actitudes tomando como escenario de presentación un patio-jardín que deja ver algunas paredes de edificios, así como rocas y árboles. Se trata de pinturas que parecen haber sido realizadas para la exportación, pues recogen esquemáticamente algunos de los signos más representativos de la cultura china para darlos a conocer. La que se muestra aquí, en detalle, está evidenciando uno de los inventos que caracterizan a China: la cometa, que es sujeta por la mano derecha del niño.



Y dentro de este apartado de pintura sobre cristal cabe incluir también las denominadas botellitas de rapé, que llegan a considerarse parte de la expresión tradicional de China. Este tipo de trabajos se iniciaron a mediados del siglo XVII (finales de la dinastía *Ming*), destacando por la belleza de las pinturas que se realizan en su interior, cuyo proceso consiste en pintar o caligrafiar con una varilla en forma de garfio, la cual se introduce por el cuello de la botella. Y al mirar a través del objeto se puede captar la etérea belleza del resultado obtenido:



58. Pintura de Wang Xi-san que muestra a un niño jugando con dos leones pequeños.

A lo largo de los años *Qing* se siguió pintando sobre soportes de cristal, bien con pincel o directamente con los dedos de las manos; un procedimiento creado por Zhang Zao, de la dinastía *Tang*, que sería perfeccionado en plena dinastía *Qing* por Gao Dan-yuan y continuado por Pan Tian-shou (1898-1971) a finales de la misma. Actualmente también se hace pintura sobre vidrio o cristal; este es el caso de Tian Ru-long,<sup>19</sup> artista de Tuojiang, distrito de Fenghuan (Hunan), que sobre un pedazo de vidrio de aproximadamente un metro cuadrado, sin utilizar pinceles ni papel, realiza sus paisajes incorporando unas gotas de tinta y luego soplando éstas con la boca.

#### 8.1.1.6. METAL.

La pintura sobre metal generalmente se ha realizado por medio de esmaltado. Mediante este procedimiento se han creado obras tan importantes como las expresadas en la seda, papel u otros materiales tradicionales.

La composición podía realizarse a base de diversas tintas o ser monocroma. Y existen ejemplos en los que se han introducido incisiones en la materia.

El bronce ha venido siendo uno de los soportes más utilizados para incorporar las famosas técnicas de: *repoussé*, *cloisonné* o tabicado y *champlevé*; esta última más utilizada en escultura. El esmalte que se aplica sobre el metal está formado por vidrio, un compuesto de arena silíceo que se mezcla con pequeñas cantidades de sosa, bórax, potasa y cal, con objeto de reducir la temperatura de fusión. Con este vidrio fundido (o frita) se pueden

realizar composiciones de gran belleza. La obra que se muestra a continuación es un plato pintado al esmalte, de la dinastía *Ming*.



59. Plato dinastía *Ming* (reverso). Museo Nacional de Etnología. Madrid.

La obra consta de dos caras, que incorporan composiciones diferenciadas. El anverso tiene motivos florales y el reverso, que se muestra aquí, está conformado por dos campos diferenciados:



- el de aire, en la parte superior, que abarca 1/3 aprox. de la superficie, tiene fondo azul y aves voladoras en color blanco; una en cada extremo lateral, en un armonioso equilibrio y dinamismo que rompe con la simetría.

- y el de agua en la inferior, que ocupa el resto. El fondo es oscuro e incorpora fauna y flora acuáticas: peces, aves, flores. Los colores verde turquesa, amarillo, rojo, azul y blanco se conjugan para expresar la riqueza vibrante de esta otra parte de la naturaleza.

#### 8.1.1.6.1. EL CLOISONNÉ.

La técnica del *cloisonné* se asentó en China durante la dinastía Yuan (1279-1368), en vida de Kublai Khan. Los comerciantes árabes procedentes de Oriente Medio introdujeron en el país el procedimiento de los esmaltes, que fue altamente valorada en China tanto por el delicado proceso de ejecución que requería como por los materiales finos y costosos que se le aplicaban. A partir de la dinastía Yuan se fue personalizando la técnica, situándose en Beijing el foco más importante de producción. Y registró un gran florecimiento durante el reinado de Jing Tai (1450-1456) de la dinastía Ming, propagándose al extranjero después del siglo XVII. El más popular y hermoso de los broncees esmaltados que se conoce es el denominado Jing Tai azul.

El proceso de elaboración lo explicaba Xie Jun con estas palabras:

"Las etapas en la elaboración del cloisonné son las siguientes: se prepara primero un molde; luego se dobla el alambre de bronce y se rellena con esmalte azul; después se somete el objeto al fuego; posteriormente se pulimenta la superficie áspera con esmeril y finalmente se le dora".<sup>20</sup>

Para realizar el esmaltado normal o *cloisonné* se procede, por tanto, enmarcando los contornos del dibujo con finas líneas metálicas y pintando después con esmalte vidrioso.

Yasunauri Kitaura decía que el esmalte hecho sin este previo enmarcamiento para proceder directamente con el esmalte vidrioso sobre el cuerpo de metal antes de someterlo al fuego es llamado *hua-fa-lang* (esmalte-cuadro), procedimiento desarrollado en la dinastía *Qing*, que alcanzó el máximo virtuosismo técnico en el reinado del emperador Qian Long (1735-1795), y ampliaba que <<justo como los ceramistas de la época desafiaron a los pintores creando *fen-tsai* con su asombroso efecto pictórico, los creadores de este nuevo tipo de esmalte quisieron y lograron producir el mismo efecto pictórico manejando materiales distintos>>.<sup>21</sup>

#### 8.1.1.7. LAS LACAS.

A través de los restos arqueológicos encontrados, se sabe que los chinos conocían las lacas desde hace más miles de años. Por ejemplo, <<en las ruinas neolíticas de Hemudu, provincia de Zhejiang, se desenterró en octubre de 1977 un tazón de madera, cuyas paredes interna y externa están recubiertas de una delgada capa de pintura color

carmesí y un poco lustrosa. El análisis espectroscópico con rayos infrarrojos confirmó que se trataba de un tazón laqueado, lo que permite suponer que el arte en laca de China se remonta a 6.700 años>>.22

El árbol de la laca o *Tsi*, era natural de China, sobre todo de las áreas del centro, siendo su nombre científico *Rhus verniciflua*. Este árbol tiene una savia que al contacto con el aire se endurece. Con ella se elaboraba la laca, que protegía a los objetos frente a la oxidación, los ácidos, la contaminación, los insectos, etc., a la vez que se utilizaba como material artístico. Un ejemplo de ello es la siguiente obra, que se halla expuesta en una sala *Qing* del Museo de la Historia de China, en Beijing:



60. Laca negra. Museo de la Historia de China. Beijing

El proceso era el siguiente: una vez recogida la savia se purificaba hasta lograr una gran pureza y después se le incorporaban pigmentos minerales de color negro, rojo o amarillo, aunque los dos primeros han sido los más usados. El negro se utilizaba para superficies que iban a ser pintadas (*Houa Tsi*) y el rojo para las talladas o esculpidas (*Tiao Tsi*).

Aunque durante la dinastía *Qing* se alcanzó la etapa de máximo virtuosismo en este área, las de la dinastía *Ming* han sido consideradas como las más bellas. He aquí, por ejemplo, las palabras de Yasunari Kitaura refiriéndose a las del reinado *Qian Long*. Decía:

"...aunque se produjeron obras con una elaboración técnica inigualable, es también cierto que las mismas obras carecen de aquella sencillez y claridad que caracterizaban los objetos de laca producidos en *Ming*. La misma materia de laca se ha empeorado en su calidad en comparación con la empleada en el período anterior y ha perdido aquel lustre particular".<sup>23</sup>

#### 8.1.1.7.1. LACAS HOUA TSI.

Con este nombre se conocen las lacas pintadas cuya base era de un color negro de hierro. La superficie que iba a servir de soporte a la laca se la preparaba minuciosamente, forrándola en ocasiones con una tela de seda o cáñamo que había sido mojada de antemano con laca cruda, adecuándola y puliéndola para recibir entre 3 y 18 capas aproximadamente.

Antes de aplicar la siguiente capa tenía que estar seca la anterior, debiendo disponerse para el secado en un lugar libre de polvo, húmedo y a temperatura controlada. Había que tener cuidado con la última de las capas, que debía ser pulimentada cuidadosamente.

#### 8.1.1.7.2. LACAS TIAO TSI.

En las lacas denominadas *Tiao tsi*, primero se practicaba un número determinado de capas, según se precisara, sobre un soporte más rígido que podía ser de materiales como la madera, el cuero, cartón, concha, bambú, cobre, marfil, etc.; después se realizaba la labor pictórica. A continuación se podía añadir la firma y por último se pulimentaba el trabajo obtenido.

#### 8.1.1.8. PORCELANAS, ARCILLAS Y OTROS.

Otra manifestación pictórica importante se refiere a la realizada sobre porcelanas, jades, objetos de cerámica, muros, etc. Hay que tener en cuenta que la época *Ming* está considerada como uno de los períodos capitales de la historia de la cerámica, no solamente dentro de China, sino más aún: fuera de ella, por el resplandor sin igual que ha imprimido en el mundo.<sup>24</sup>

En la dinastía *Ming*, Jingdezhen se erigió en centro importante para la producción de porcelana, debido en parte a su fácil acceso a ilimitadas cantidades de arcilla de la localidad y a la madera de pino utilizada para combustible de sus hornos, así como los servicios de transporte fluvial con

los que contaba. Maestros de todo el país convergían en este lugar de China Central, motivados por la fama de sus productos cerámicos. En 1402 se erigía el horno imperial, destinado a las necesidades de palacio, aunque había otros hornos públicos destinados a cubrir las demandas de los ciudadanos. La producción de Jingdezhen se puede clasificar en tres categorías: azul y blanco, multicolor y de pintura artística.<sup>25</sup>

La vasija azul y blanca está considerada como la más común de los tres tipos y fue imitada por todo el país. El pigmento que usaban para las composiciones era el óxido de cobalto ya que por aquel entonces se producía cobalto impuro en las provincias de Jiangxi, Fujian, Guangdong, Zhejiang y Yunnan. Las diferentes impurezas del cobalto de las distintas localidades y los diferentes períodos se reflejan en los distintos matices de las diversas piezas.

La porcelana azul y blanca se puede dividir en cuatro períodos importantes, de acuerdo con la procedencia del cobalto:

- El primero comprende desde principios del siglo XV hasta finalizar la década iniciada en 1460 y se utilizaron dos clases de coloración azul:

- un cobalto importado conocido como azul *Sunibo*, que originaba un consistente y vivo color con manchas negras.

- El otro era un pigmento de procedencia local y producía un azul pálido.

En algunas ocasiones se aplicaban ambos a un mismo objeto; por ejemplo, si el *Sunibo* era usado para pintar un dragón, el azul local servía para interpretar el agua. Esta época marcó la Edad de Oro de la porcelana azul y blanca.

- El segundo período es el que va desde 1470 hasta 1521 y se dio un uso preferencial a diversos azules locales como el azul *Potang*, azul *Shizi*, y *Wumingyi*, que producidos en Leping, Gaoan, y Shanggao de Jiangxi, se han considerado de matices más elegantes y ligeros que los utilizados en el primer período.

- El azul *Hui*, importado, con su uniforme y purpurina coloración, y el azul *Shizi*, fueron muy utilizados durante el tercer período, que comprende de 1522 a 1600. Ambos azules iban generalmente mezclados con el fin de obtener los mejores resultados. Se consideraba proporción ideal la compuesta por una onza de azul *Hui* y 1/10 de onza de *Shizi*.

- El cuarto y último período coincide con la caída de la dinastía *Ming* en 1644. Considerada inferior a las anteriores, su color azul está frecuentemente veteado de gris, estando caracterizada por los azules *Wumingyi* y *Huashao* de Jian, *Shanggao*, *Shangrao* y *Fengcheng*, en Jiangxi, y *Quxian* en Zhejiang. De entre ellos *Shangrao* y *Quxian* sobresalen como los mejores.

En cuanto a la porcelana en colores producida en Jingdezhen durante la dinastía *Ming*, revela un gran perfeccionamiento con respecto a la de la dinastía *Yuan*, gracias a la incorporación de una variedad cromática diferente, donde el rojo sangre y el rojo rubí se constituyeron en los mejores

esmaltes, así como a los nuevos procedimientos de cocción desarrollados en estos años.<sup>26</sup>

Estos vidriados, que estaban realizados a base de óxido de cobre y requerían temperaturas altas, se desarrollaron a mediados de la dinastía anterior (principios del siglo XIV) y se perfeccionaron en los reinados de Yongle y Xuande (1403-1435) de la dinastía *Ming*. Más tarde, con la pérdida de las técnicas de manufactura en el período Jiajing (1522-1566), la mayor parte de los objetos rituales palaciegos pasarían a ser de color rojo de hierro, a baja temperatura, y elaborados con pigmento de óxido de hierro.

Otros colores como el esmalte amarillo, que contiene óxido de antimonio como agente colorante, se produjo en un principio en cantidades limitadas durante el reinado Xuande, de la dinastía *Ming* y fue el color predominante en la casa imperial desde mediados del siglo XV hasta finales del siglo XIX. El verde en este tiempo llevaba pigmento de óxido de cobre y requería de altas temperaturas en la cocción. El verde pavo real es un esmalte de baja temperatura, mientras que el verde más claro corresponde a un vidriado de alta temperatura.

Los tradicionales esmaltes azules se hacían con variadas técnicas químicas y de cocción. El vidriado azul a base de óxido de cobalto es de dos tipos según la temperatura requerida para dicha cocción. El realizado a baja temperatura se inició durante la dinastía *Tang* (618-907), mientras que el de alta temperatura apareció y alcanzó la madurez en la dinastía *Yuan*. Pero la mayoría de las porcelanas que han llegado hasta nosotros, principalmente las azul zafiro y *Mohammedan*, proceden de las etapas Xuande y Jiajing. De una



antigüedad menor es el vidriado **purpúreo**, a base de óxido de manganeso.

El vidriado **pardo** requiere más hierro que el azul y se usó por primera vez en el horno Ding durante la dinastía *Song* del Norte (960-1127). El resultado obtenido era conocido como Ziding y fue copiado en el norte y en el sur del país. Durante el período Xuande, de la dinastía *Ming*, Jingdezhen hizo una cantidad reducida de productos al estilo Ziding. Después del reinado Jiajing aumentaría la producción de esta variedad.

La clasificación de la porcelana de Jingdezhen, de la dinastía *Ming*, es, según los colores:

- *Wu cai* (policroma). Apareció a mediados del siglo XIV, primeramente en -rojo, verde y amarillo- sobre vidriado. Estaba en boga durante la dinastía *Ming* y se hacían desde objetos como bandejas, que llegaban hasta un metro de diámetro, hasta diminutas cajas pintadas en azul bajo vidriado y rojo, amarillo, verde y purpúreo sobre esmalte.

- *Dou cai* (colores contrastantes). Surgió en el reinado Chenghua (1465-1487) de la dinastía *Ming* y está caracterizado por líneas de doble perfil trazadas con azul bajo vidriado. A continuación de la primera cocción se pintaba con los colores rojo, amarillo, verde y púrpura, retornándolos al horno para una segunda fase de cocción; una nueva técnica que se asimiló del proceso de esmalte del *cloisonné*. El estilo sería aceptado también durante la dinastía *Qing*.

- *San cai* (tricolor), relacionado principalmente con amarillo, verde y púrpura,

enriquecidos a veces por el blanco. Los objetos que se han preservado datan la mayoría del reinado Zhengde (1506-1521). Tenían motivos incisos y colores de baja temperatura, estando normalmente el interior de los objetos artísticos pintado de blanco. Gran número de objetos palaciegos estaban pintados en verde o amarillo bajo esmalte.

- Otras porcelanas de color incluyen aquellas pintadas con los colores rojo y verde, rojo sobre amarillo, dorado sobre rojo, verde o pardo, proporcionando las bases técnicas para la siguiente etapa de la dinastía *Qing*, que marcaría el auge de su desarrollo durante los reinados de los emperadores Kang Xi, Yong Zheng y Qian Long (1662-1795).

A lo largo del reinado Kang Xi se sustituyó al pigmento azul que se importaba para la realización de la porcelana azul y blanca, por uno de fabricación china de buena calidad que tenía un tono vivo y del que se obtenía una amplia gama de matices. Descartando los motivos estereotipados, la porcelana *Qing* recreaba pinturas de paisajes, figuras humanas, flores, animales, antigüedades, poemas, etc. y los temas más comunes eran los referentes a novelas y dramas que aparecen también en otros objetos policromos.<sup>27</sup> Una gran variedad de porcelana de color siguió a las tradiciones anteriores de la época *Ming*; un ejemplo de ello son las innovaciones de esmalte intensamente negro y el azul sobre vidriado. A esto hay que sumar la profusión del color dorado que produjo un efecto suntuoso. Por otra parte, el rojo, verde y púrpura podían aclararse o intensificarse para añadir sutileza a los matices. Los distintos tonos de verde, por ejemplo, introducían una sensación de perspectiva que venía bien para diferenciar las

montañas de la lejanía de las cercanas o los troncos de los árboles de más años de las ramas más jóvenes. Y una escala más amplia de colores ampliaba el grado de realismo a los temas.

Ya a finales del reinado Kang Xi surgieron los estilos *fencai* (familia rosa) y *fangcai* (familia verde), perfeccionados en los reinados de Yong Zheng (1723-1735) y Qian Long (1736-1765). El primero, como el *gouache* tradicional chino, muestra una apariencia diferente a la de la policromía, que se logra aplicando los matices sobre el *biscuit* recubierto por un barniz blanco que produce un efecto más delicado. Algunos de los objetos *fencai* realizados en el período Yong Zheng están basados en las obras del pintor Yun Nan-tian, a base de un exquisito colorido y una minuciosa composición. En cuanto al *fangcai*, se empleaba el esmalte imitando el *cloisonné* y era conocido en el palacio imperial como el esmalte de porcelana, en contraste con el de bronce. Los ceramistas del período Yong Zheng pintaban con esmalte sobre porcelanas de vidriado blanco, que producía un efecto parecido al del *fencai*. Algunas obras representan escenas de paisajes en barniz azul, aunque son escasos los que han llegado hasta nuestros días, como es el caso de un tazón de vidriado azul con un paisaje pintado por Zhou Wen-you, maestro de Jingdezhen, que más tarde trabajaría en el departamento de arte del Palacio Imperial. Esta obra forma parte de las colecciones del Museo de dicho Palacio.

Los vidriados obtenidos con óxido de hierro son otros tipos a destacar entre la numerosa producción de la dinastía Qing. El azul, el negro, y los denominados como pardo, té, verde cangrejo, verde anguila y verde tortuga requerían de altas temperaturas, mientras que el rojo y el amarillo se

obtenían a temperaturas bajas. Los colores verde y rojo se producían igualmente con distintos óxidos de cobre. En los últimos años del reinado Kang Xi, la técnica de producción de vidriado rojo con óxido de cobre a temperaturas altas, procedimiento del que se había prescindido durante más de 200 años, surgió de nuevo y se desarrolló en el período de Yong Zheng.

En resumen hay que decir que, el alto nivel de tecnología cerámica alcanzado en las etapas Yong Zheng y Qian Long, se pone de manifiesto en tres aspectos:

- los maestros eran capaces de copiar con soltura y precisión los productos de los hornos Ru, Guan, Ge, Ding, Jun y Long-quan de la dinastía Song.

- Podían producir también objetos imitando antigüedades de bronce, jade y laca.

- Y podían elaborar objetos calados, con motivos en la capa interior.

En cuanto a otros materiales utilizados como soportes para caligrafía y pintura, he aquí un ejemplo más en el Libro de Jade de Nur Ha-chi, sobre el que se han recreado algunos signos del que fuera el fundador de la dinastía Qíng (1644-1912):



61. El Libro de Jade de Nur Ha-chi, fundador de la dinastía *Qing*.

#### 8.1.2. DE LA MATERIA-PIGMENTO.

Dentro de este grupo hay que resaltar la presencia de la tinta como uno de los signos más evidentes dentro de la selección de materiales que se desprende de esta etapa de la pintura china. Otros pigmentos y colores ocupan también un puesto de consideración que merece ser destacado por haber sido utilizados frecuentemente, bien aislados o combinados con la tinta.

#### 8.1.2.1. LA TINTA.

Comenzando con la tinta, hay que destacar que la que se ha venido utilizando en China es seca y compacta, diferente a otras tintas, y se encuentra en piezas bien formadas y elaboradas. Su composición solía ser de hollín de pino, siendo considerada como un producto artístico precioso, y tanto densa como ligera producía efectos variados imposibles de obtener con otras tintas del mercado.

En la antigüedad, esta tinta que usaban los artistas era elaborada en diversas maneras. Se disponía en forma de barras sobre las que se aplicaban dibujos y letras, llegando a constituir objetos preciosos para los coleccionistas. Además, el sitio que ocupa la tinta china en la pintura se debe a que los trazos pintados con ella pueden resaltar tanto los pequeños toques de pincel como los grandes rasgos de las composiciones.

Los maestros antiguos solían trazar con su mano las líneas mientras dejaban a sus discípulos la ejecución de los colores. Con las variaciones de texturas producidas por la tinta china, densa o ligera, le resultaba convincente al público su expresión del sentido cualitativo, al mismo tiempo que percibían los sentimientos a través de la densidad de las pinceladas.

Pero el dominio de la técnica del uso del pincel y de la tinta china constituye una habilidad muy difícil de lograr. Al igual que la caligrafía china, los dibujos a grandes rasgos requieren no sólo *tejne*, sino también una intensa meditación *a priori* sobre la obra antes del inicio del trabajo, ya que una vez pintado el papel, que es muy permeable, la línea es imposible de borrar.

En cuanto a las obras realizadas puramente a tinta china, por ejemplo las de Zhu Da, renombrado pintor de fines del siglo XVII, alcanzaron un alto nivel con la aplicación de distintos efectos.

Cuando se realizaban pinturas monocromas, las mezclas se hacían generalmente en tinteros o piedras de frotar, los cuales llevaban incorporado un depósito de agua pequeño a tal efecto. Pero cuando la obra que se iba a realizar precisaba de diversos cromatismos, entonces se disponían en diversos tinteros de pequeño tamaño, cada uno con el colorido necesario.

#### IV.5.2.2. PIGMENTOS Y COLORES.

Antes del siglo XX, la mayor parte de los artistas chinos usaban pigmentos elaborados por ellos mismos con plantas y materias minerales, puesto que pintar con colores preparados industrialmente es bastante reciente.

Para aplicar gamas de colores se usaban principalmente tintas de color, hechas con aceite de aleococca y trementina y mezcladas con goma líquida. También pigmentos naturales con base de goma líquida. En los últimos años de la dinastía Qing se utilizará ocasionalmente el óleo.

Para las pinturas rojizas se utiliza el ocre y para las glaucas un pigmento hecho de malaquita y de azurita. Cuando predomina el amarillo dorado en este tipo de pinturas éstas impresionan por su esplendor, en tanto que las pinturas a tinta china buscan principalmente la sutileza del toque y el efecto de las propias tintas.

### 8.1.3. UTENSILIOS.

Dentro de la pintura y la caligrafía china, el papel, la seda, la tinta, la piedra para frotar la tinta o tintero, los pinceles, los colores y al montaje de las pinturas se han considerado como los <<siete tesoros de la escritura>>.28 Como se puede comprobar, de estas palabras se desprende la importancia que tienen los útiles, herramientas o utensilios de trabajo dentro de las realizaciones pictóricas, pues forman un estrecho vínculo capaz de establecer una situación de armonía, fuerza, equilibrio y unidad tanto en las concepciones apriorísticas como en los procesos técnicos y estéticos de los pintores.

Así, los soportes para pinceles, los rollos que van a recibir la expresión pictórica, los tinteros, sujeta-papeles, y los mismos pinceles se hacen imprescindibles para encauzar el "chi" de la existencia creativa y pasan a ocupar un lugar de estimable consideración dentro de la inspiración y la circunstancia expresiva de cada uno de los artistas.

#### 8.1.3.1. PINCELES.

Los pinceles que se utilizaban en la pintura china evolucionaron desde un simple palo o caña de bambú que se introducía en la tinta y se pintaba con ella directamente en el soporte, hasta que posteriormente, a esa misma caña de bambú, se la colocaba una serie de pelos alrededor. Era costumbre que cada pintor se confeccionaba los destinados a su uso particular, teniendo en cuenta unas características esenciales: que fueran absorbentes y tuvieran resistencia.



Los pintores actuales siguen investigando nuevos modelos que se adecúen a su especial forma de hacer pintura. Shi Feng-guang, por ejemplo, miembro de la Academia de Pintura Tradicional China de Shaanxi, trabaja con pinceles de papel, confeccionados a base de papel xuan, ya que las pinceladas con este material son fácilmente absorbidas y permiten realizar cuadros de trazos secos, semejantes a la impresión de sellos, conservando el estilo de la pintura tradicional china y aportando toques vigorosos.<sup>29</sup>

En general, el tipo de pelo que llevaban incorporado los pinceles tradicionales servía para diferenciarlos. Podían ser de pelo corto o pelo largo y normalmente el de pelo más fino solía estar hecho a base de pelo de liebre; pero además estaban los de pelo de cabra, conejo y otros animales.

En la dinastía Yuan (1279-1368) las técnicas que se empleaban para la realización de los pinceles de Huzhou se habían extendido por toda China, así como en el extranjero. Su configuración participaba de una extremidad punteaguda, de pelos iguales, y de un haz elástico, flexible, que se torna abombado mientras está cargado de tinta.

Hubo maestros artesanos como Feng Ying-ke y Lu Wen-xuan, originarios del poblado de Shanlian, el mayor productor del tipo de pinceles Yanghao Lanrui, que se hicieron famosos por la confección de estos útiles indispensables en la pintura china. Lu Wen-xuan fabricaba los *pinceles imperiales*, de precio alto, que eran los utilizados por los letrados de la época.<sup>30</sup>

Uno de los famosos puntos de venta de pinceles chinos, la tienda Wangyipin, fue establecida hace

253 años (1741), en plena dinastía *Qing*, abasteciendo a gran cantidad de pintores.

#### 8.1.3.1.1. CLASIFICACION.

Existen diversas variedades de pinceles para usar en la pintura y caligrafía china. Su clasificación va en función de los materiales de que están hechos sus elementos, sobre todo el pelo, aunque también son importantes los del cuerpo o el mango, así como el uso para el que van a ser destinados.

Las cinco categorías más importantes que se suelen utilizar en pintura y caligrafía, según el tipo de pelo del que están confeccionados, son las denominadas de la siguiente forma:

- Pinceles *Yanghao*, realizados a base de pelo de cabra y oveja. Son los más suaves del mercado y por ello los más adecuados para los principiantes, aunque también los utilicen brillantemente los expertos, pues hay que tener en cuenta que su especial complexión, calificada generalmente de blanda, los hace idóneos para todos los usos, a pesar de que llevan implícito un mayor riesgo y dificultad en la adecuación de los distintos toques. Pero la respuesta gestual y receptora que adopta el haz de pelo, la especial impronta que crean, y el dominio y habilidades que demuestran poseer con su uso aquellos que los utilizan, los hace estar entre los favoritos de los artistas chinos de la pintura de paisajes y flores y de la caligrafía. Los restantes son:

- pinceles *Langhao*, confeccionado a base de pelo de turón;

- pinceles *Zihao*, realizados a base de pelo de cabellina;

- pinceles *Jihao*, a base de pelo de gallo;

- y pinceles *Jianhao*, de pelo de cabra y de conejo o turón.

Otros como los de pelo de lobo, de color marrón y de una dureza media, son ideales para la pintura de árboles y montañas. El pincel de caballo salvaje se usa para pintar montañas áridas y cercanas, árboles fuertes, piedras y otros elementos naturales de recia complexión.

Pinceles de media dureza también se obtienen a base de mezclar diferentes clases de pelo, con el fin de optimizar las prestaciones de ambos en las distintas piceladas caligráficas y pictóricas. Y para dibujos rápidos, esbozos, apuntes, etc. se suele utilizar la siempre tradicional caña obtenida de la planta del bambú; material del que participan generalmente todos los pinceles que se han venido elaborando hasta el momento, ya que sus excelentes cualidades de peso, textura, temperatura, solido y ductabilidad, que llevan implícitas como parte integrante de la misma naturaleza, las hacen idóneas para estos fines.

A este respecto, hay que decir que los pinceles de la localidad de Huzhou han gozado siempre de gran fama, habiendo sido utilizados por muchos artistas, tanto pintores como calígrafos.

#### 8.1.3.1.2. ELABORACION.

Es un proceso minucioso que requiere gran habilidad y que abarca, principalmente, doce fases diferentes. Se seleccionan y clasifican los materiales, como el pelo y el mango; después se preparan los haces, que requieren también una especial técnica, ya que los pelos se colocan previamente en agua, en unos recipientes que se llaman *shuipeng*. Después se seleccionan uno por uno dependiendo de su origen, color y calidad: ceñido o transparente, resistente o elástico.

Sobre estos doce pasos del proceso de fabricación de los pinceles hay que añadir que, dentro de la fase preparatoria, los artesanos podían llegar a alcanzar hasta veintidós operaciones diferentes. Las atapas también podían ser más simples, pero siempre en función de lo que requiriese el tipo de pincel que se elaborase. Posteriormente se juntaban los pelos de diferentes cortes para lograr un perfecto acabado; a veces enjugando o secando con sus labios la punta para modelar los de alta calidad.

#### 8.1.3.2. SOPORTE PARA PINCELES.

Con el fin de mantener adecuadamente cada uno de los pinceles que iban a ser utilizados para pintar, se contaba y se cuenta actualmente con unos soportes especiales que permiten colgarlos del mango, disponiéndolos verticalmente con la virola hacia abajo. Así, una vez utilizados y limpios, se liberaban de forma natural de los restos de humedad y conservaban el pelo alineado en perfecta

posición, sin deformaciones susceptibles de restar eficacia al trazo de los signos y con una perfecta aireación que contribuía al secado uniforme de los mismos, sin producir depósitos.

Otros soportes de dimensiones más reducidas se utilizan para apoyar momentáneamente el pincel cuando se está trabajando. Suelen ser piezas de baja altura para alojar el cuerpo de éstos, quedando así dispuestos oblicuamente y descansando sobre una superficie, generalmente cóncava, que eleva ligeramente el haz de pelo.

#### 8.1.3.3. TINTERO.

La tinta, el pigmento esencial de la pintura china, exige una preparación minuciosa. Para realizar este proceso tan particular están los llamados tinteros, piedras para la tinta o tinteros de piedra para diluir las tintas. La dureza de las barras precisa de estos recipientes, que también son capaces de mantener en estado líquido la cantidad necesaria para la sesión de trabajo, ya que normalmente constan de una tapadera del mismo material para evitar la evaporación y la caída de partículas de polvo.

Se han utilizado diferentes modelos de tinteros a lo largo de la historia tradicional de China, en los que la creatividad ha estado presente tanto en su elaboración, como en el acabado. Unida al carácter sagrado de la tinta, el receptáculo no podía ser menos trascendente, por lo que las formas aplicadas eran muy variadas: círculos, cuadrados, polígonos, óvalos o formas naturales del propio mineral. Sobre ellos se podían reproducir figuras, vegetales o animales (frutos, flores, legumbres,

personajes, peces, insectos, etc.), bien con incisiones, esculpiendo o mediante ambos procedimientos. En ocasiones también se insertaban poemas cortos.

Los materiales utilizados también han sido muchos: desde la arcilla que ya se usara en tiempos de los *Han*, pasando por el más empleado: la losa oscura, y otros tipos de piedras que permitían una superficie de frotado idónea para este fin, además de una larga duración.

Durante la dinastía *Tang* se descubrieron piedras como la de *Lu* (*Lu yan*), de *Tao* (*Tao yan*), de *Wu* (*Wu yan*) y algunas otras más. Los expertos mostraron predilección por las de *She Xian*, en la provincia de *Hanhui*, localidad que gozó de gran popularidad por sus tintas. Y especialmente por las de *Duan Zhou*, en la provincia de *Guang Zhou*, cerca de *Cantón* (las de precio más elevado) y que fueron las utilizadas en la corte imperial; se las conoce también como "ojos" por su semejanza con este órgano, y pueden ser de muy variadas cualidades, como ya escribiera *Claire Illouz*:

*"Ces <<yeux>> peuvent être de qualités variables: s'ils sont d'aspect brillant, on les dit <<vivants>> (huo); ternes, on les dit (<<morts>>, si). Si leur forme es ronde, ils se nomment <<oeil de merle>>, qu yu yan; ovales, ce sont des (<<larmes>>, lei). Il semble qu'il s'agisse de traces de petits fossiles végétaux, rendues apparentes par la section de la roche".<sup>31</sup>*

Es decir, piedras que pueden tener características diferenciadoras y que, dependiendo de éstas, se les denomina: *vivas*, si son de aspecto

brillante; muertas, si son de aspecto apagado; ojos de mirlo, si son redondas y lágrimas, si son ovaladas, etc.

Pero también había otros materiales para estos menesteres como la porcelana, el metal o el jade, que venían a sumarse a los indicados anteriormente para este fin.

#### 8.1.3.4. LOS SUJETA-PAPELES.

La utilización de estos elementos era habitual en los trabajos realizados en posición horizontal con tintas y aguadas, ya que permitían asegurar el soporte sobre la superficie donde se iba a trabajar, ya fuera un rollo de papel, seda, u otro tipo de formato susceptible de desplazamiento.

Generalmente estos sujeta-papeles consistían en unas barras rectangulares, realizadas bien de algún mineral, piedra o madera, sobre cuyos lomos se solían escribir frases célebres, fragmentos poéticos, proverbios, etc. Normalmente se utilizaban disponiéndolas tanto a derecha e izquierda de las pinturas como en la parte superior o inferior de éstas, con el fin de evitar deslizamientos perjudiciales durante la realización. En el caso de los formatos de rollo, su utilización impedía, además, que el resto del papel pudiera tocar en algún momento las tintas que se estaban aplicando.

También servían para visualizar en perfectas condiciones, sin curvaturas, los pequeños rollos de dibujos y pinturas que habían sido desenroscados al efecto.

#### 8.1.3.5. OTROS.

Entre los demás utensilios que utilizaba el pintor chino *Ming-Qing* cabe citar los estiletes o palillos que se requerían para pintar aquellas superficies que resultaban difíciles de trabajar con un pincel tradicional debido a las escasas dimensiones para el acceso, como pueden ser, por ejemplo, las diminutas botellitas de rapé o soportes de similares características. El pintor contaba también con diversos recipientes para mezclar pigmentos, lavar los distintos tipos de pinceles (*bixi*), soportes para las tintas de los sellos, vasos, etc. A continuación se muestra un recipiente para lavar pinceles, en color verde, y realizado en el Horno de Geyao. Tiene la figura de un dragón en relieve sobre el centro de la base y a su alrededor hay cuatro motivos más del mismo color:



62. *Bixi* del Horno Geyao (Horno del Hermano Mayor).



## 8.2. SIGNOS PROCESUALES.

El trabajo que se realiza con la materia a lo largo del proceso pictórico se manifiesta en una serie de signos que habitan la obra y que están originados por manipulaciones tan diversas como los diferentes usos que se pueden dar al pincel y a las pinceladas, la manera de utilizar la tinta y sus mezclas, la aplicación del color en la pintura de paisajes, su metodología expresiva, etc.

Por este motivo se ha considerado necesario contemplar ampliamente los registros que tienen lugar en la fase previa a la realización práctica, así como los que se elaboran simultáneamente y aquellos que se desprenden de dichos trabajos.

### 8.2.1. DE LA FASE PREVIA A LA REALIZACION PRACTICA.

La manera de sostener el pincel con las manos cuando el pintor chino se dispone a pintar es diversa, y lo mismo ocurre con la utilización de la punta del pincel y el requerimiento de sus trazos. Todo ello, además de las cualidades que el pintor vuelca en el contenedor espiritual es parte trascendental del conjunto. Ambas actitudes, dirigidas a través del medio por el cual se pone en circulación el espíritu para que fluya con libertad y soltura, van a originar una serie de técnicas que, bien utilizadas por separado o mezclando algunas de ellas, enriquecen los procesos de este tipo tan especial de pintura.

Li Jih-hua (1565-1635), letrado de gran cultura de la dinastía Míng, a propósito del procedimiento de la pintura decía que:



"En pintura, importa saber retener, pero igualmente el saber hacer. Saber retener consiste en rodear el contorno y el volumen de las cosas por medio de los trazos del pincel, pero si el pintor usa de trazos continuos o rígidos, el cuadro estará privado de vida. En el trazado de las formas, bien que el propósito sea llegar a un resultado pleno, todo el arte de la ejecución reside en los intervalos y las sugerencias fragmentarias. De ahí la necesidad de saber hacer. Esto implica que las pinceladas se interrumpan (sin que el espíritu que las anima lo hagan) para cargarse mejor de contenido. Así, una montaña puede estar compuesta de lienzos sin pintar y un árbol estar dispensado de una parte de sus ramas, de manera que permanezcan en ese estado de devenir, entre el ser y no-ser".<sup>32</sup>

#### 8.2.1.1. GUFA, JINGROU, HUOLI Y SHENQING.

Los primeros signos que deben incorporarse al proceso pictórico provienen del sujeto que ejecuta la acción de pintar y no del objeto representado. En la obra se manifiestan elípticamente pero su origen hay que buscarlo en los conformantes intrínsecos y extrínsecos de los pintores. A este respecto François Cheng recordaba que antes de ponerse a pintar, cada pintor <<debe poseer estas cualidades de un órgano viviente: gufa (osamenta), jingrou (carne), huoli (fuerza) y shenqing (expresión)>>.<sup>33</sup> Esto es comprensible si se tiene en cuenta que disponer de las posibilidades que otorga la vida es requisito imprescindible para poder enfrentarse en la creación de otras "naturalezas".

#### 8.2.1.2. MANERAS DE SOSTENER EL PINCEL.

En primer lugar hay que decir que, a la hora de sostener el pincel para pintar, es importante tener en cuenta la función que desempeñan los dedos y la muñeca en la obtención de una correcta manipulación. Después, lograda una buena preparación para desarrollar armoniosamente el movimiento, se pueden realizar los diferentes toques de punta del pincel. Estos pueden ser:

- toque del punto central del pincel, llamado también de ataque frontal o *zhengfeng*. Consiste en disponer el pincel perpendicularmente a la hoja de papel. Los signos que va a describir esta modalidad tradicional están en función de los diferentes grados de presión que se ejerce con toda la punta del pincel en el soporte. En consecuencia, los grafismos originados van a ir desde el punto o la línea más finos (presión leve) hasta los toques más gruesos (presión fuerte), pudiéndose conseguir innumerables combinaciones en las envergaduras, dentro de una consonancia regularizada.

- Toque del pincel inclinado de un lado u oblicuo, denominado *zefeng*. En este caso, el signo que comporta es más agudo, punzante o afilado en uno de sus lados, y hay una parte del haz que va a ejercer más presión que el resto, con lo cual el deslizamiento se va a realizar ligeramente de costado. Ello va a comportar una extensa gama de matizaciones que, como en el caso anterior y en los que siguen, van a estar mediatizadas por la presión, habilidad, rapidez, cantidad de tinta que haya tomado el pincel, etc.

- Toque consistente en el movimiento contrario del pincel, o *zhebi*. Se trata de desplazar el

pincel del lado derecho hacia el izquierdo; es decir, al revés de como se haría normalmente. Es una variedad a contrapelo que imprime un gesto nuevo y airoso.

- Toque arrastrado o *Tuobi*. El pincel se desliza rasando el soporte, sin levantarlo, llevando tras de sí la huella producida por la unión pincel-tinta. Produce efectos de "barrido".

- Toque con pelos alisados o *hengbi*. En este caso, el carácter el toque adopta un carácter suave, liso y sosegado.

- Toque *an*, realizado mediante la presión que se ejerce apretando el pincel en la superficie del soporte. El resultado es un signo de fuerza y vigor, que acoge puntualmente la tinta.

- Toque *ti*, que se ejerce mediante levantado del pincel de la superficie pictórica, en un gesto de vuelta al origen.

- Toque *ca*, efectuado mediante frotado sobre el soporte. Por este procedimiento se logran efectos de gran belleza, que aportan texturas visuales al conjunto representado.

- El toque *qifu* es el que se realiza mediante movimientos ondulados. Con él se pueden sugerir desde cimas de montañas hasta recorridos del agua, el terreno o la vegetación, etc.

- Y por último el toque *duncuo*, que consiste en una cadencia sincopada de movimientos; es decir, que se efectúan a contratiempo del orden natural que impera en la composición aportando viveza,

ritmo, tensiones, énfasis, centros de atención, etc.

#### 8.2.2. SIMULTANEOS CON EL PROCESO DE REALIZACION PRACTICA.

A este respecto se van a detallar dos grupos esenciales en el desarrollo pictórico: los originados por las pinceladas y los derivados de la composición paisajística; tomando el tema del paisaje únicamente como un ejemplo que reúne el mayor número de elementos presentes en la naturaleza.

##### 8.2.2.1. SIGNOS ORIGINADOS POR LAS PINCELADAS.

La ejecución de las pinceladas, que ha implicado previamente una buena concentración física y espiritual por parte del pintor, en conjunción con la flexibilidad de movimiento -sobre todo del brazo, la muñeca y la mano- para poder llegar armoniosamente a plasmar aquello que se desea expresar, se manifiestan mediante los siguientes signos o toques del pincel:

- el denominado *goule* consistente en el trazado de los contornos de las formas que incorpora la obra,

- el *baimiao* o trazado de las figuras mediante líneas unidas, sólo reforzadas en algunas puntos concretos donde se haga necesario afianzar,

- el *muhu* consistente en un tipo de pincelada de tipo "puntillista" o "tachista",

- el *gonghi* que consiste en un dibujo conmensurado, regular y aplicado, más de uso en el estilo tradicional academicista,

- el *ganbi* o trazo que se realiza mediante aplicación del pincel seco. El pincel se moja con muy poca tinta para que la pincelada que trace contenga un equilibrio entre las dualidades más significativas: presencia-ausencia, materia-espíritu, vacío-lleño. De esta forma se logra obtener una sutil armonía entre los dos grupos de signos contrastados. Aparece la noción de vacío como resultado de la ausencia de materia en el soporte cuando el pincel resbala sin tinta sobre determinados puntos de la superficie. Es un procedimiento en el que Ni Zan, pintor de la dinastía Yuan, lograría sobresalir especialmente.

- el *feibai*, que es un signo rápido y asegurado, que deja una secuencia de blancos o del tono original del soporte, donde no ha podido llegar la tinta. Para que esto pueda producirse los pelos del pincel no deben estar concéntricos, sino separados de tal manera que, al efectuarse el trazo rápidamente, la huella de la pincelada evidencie algunos puntos donde no haya podido acceder el pincel; es decir, sin pintar. François Cheng escribía que este efecto <<consiste en una unión de poder y levedad, como si la pincelada estuviera horadada por el aliento>>.<sup>34</sup> A estos signos se les denomina también "blancos voladores".

Las pinceladas *Ganbi* y *Feibai* están consideradas como las que mejor vehiculizan el vacío interno del artista sobre el papel.

- el *Cun* consistente en la aplicación de trazos de línea rizada o bien modelados de muy variados tipos. Están vinculados estrechamente al campo de la forma o determinación exterior que adopta la materia representada.

*Cunfa* comprende tres modos de realizar las pinceladas. El primero se efectúa mediante trazos con textura (*Cun*) en línea. El siguiente consiste en realizar sobre la superficie de la obra un tipo de apariencia surcada o arrugada. Y el tercero se refiere a los surcos punteados que el pintor articula en la composición. Entre los más representativos hay que mencionar los de apariencia de "cáñamo desenmarañado" y los denominados "a golpe de hacha" o "hachazo".

Este método se ha utilizado para pintar rocas y otros elementos que se complementaban con dichas texturas.

- el *diantai* que se lleva a cabo agregando puntos para dar más vida a una determinada pincelada.

- el *meigu* (sin osamenta), que refiere a un estilo de pintura tradicional, sobre el que Yang Bo-da escribió lo siguiente:

"Caracterízase este estilo por el uso del color, sin necesidad de esquema previo. La modalidad fue creada durante la dinastía *Tang* (618-907), por Yang Sheng, y mejorada por Xu Xi y Xu Xong, durante la dinastía *Song* del Norte (906-1127). Fue luego perdiendo actualidad durante la dinastía *Yuan* (1271-1368).

Centurias más tarde, sin embargo, fue reavivada y desarrollada por dos pintores de gran influencia, Tang Guang y Yun Shou-

ping, en los primeros años de la dinastía Qing (1644-1911)".<sup>35</sup>

La siguiente imagen muestra la pintura titulada "Flor de Loto" (27,5 cm x 35,2 cm), realizada por Yun Shou-ping (1633-1690) con este procedimiento:



63. "Flor de loto" de Yun Shou-ping.



Se la tiene por la mejor obra de Yun Shou-ping,<sup>36</sup> pues rezuma unas calidades a través de los rosas y rosados que imprime en los pétalos bicolores de la flor, que dan impresión de jugosa frescura y apariencia casi real. Los vellos espinosos sobre el tallo están pintados con pequeños puntos de tinta negra y las puntas del envés de las hojas han sido realizadas con toques y/o marrones, dejando prácticamente sin pintar las venas. En la parte superior derecha de la obra se han insertado unos poemas y sellos del autor y del emperador Qian Long; uno de los más destacados de la dinastía Qing. Yun Shou-ping, célebre en la historia de la pintura china por sus paisajes y por sus pinturas de flores, contó con muchos admiradores y seguidores de su estilo, al que se ha denominado de la escuela de Changzhou, lugar de donde era originario, y que correspondía a la provincia de Jiangsu.

#### 8.2.2.2. LA COMPOSICION PAISAJISTICA.

El paisaje chino se ha venido realizando según los siguientes métodos tradicionales:

- **Método de Gao Yuan**, consistente en una composición de distancia elevada o de perspectiva de mirada hacia arriba que invita al espectador a ascender por la topografía representada.

- **Método de Shen Yuan**, que remite a un alejamiento profundo y por medio del cual se establece una gran distancia entre el espectador y el objeto, susceptible de ser habitada y recreada por éste.

- Método de Ping Yuan, a través del cual se suscita una distancia profunda pero en base a una perspectiva asequible al nivel de la vista.

- Método mixto o de aplicación combinada de las tres distancias.

- Método directo o consistente en adentrarse en la naturaleza y en la observación de los materiales. A este respecto hay que añadir las palabras de Shih Tao en relación con la Naturaleza:

"Eso que está alto y claro es la medida del Cielo. Eso que es vasto y profundo, es la medida de la Tierra. Por el viento y las nubes, el Cielo enlaza el Paisaje. Por las flores y las rocas, la Tierra anima el Paisaje. No hay que confundir las medidas del Cielo y de la Tierra, las cuales llegan a tañer los cambios imprevisibles del Paisaje.<sup>37</sup>

#### 8.2.2.3. EL LAVADO CON TINTA Y COLOR.

La función del lavado con tinta y colores está en aportar a la composición unas calidades visuales tales que la vinculen estrechamente con la realidad de la naturaleza. El proceso puede ser variado, y dependiendo de las etapas que se deseen llevar a cabo hasta conseguir el efecto deseado van a surgir los métodos *Jíran*, *Díanran*, *Xuanran*, *Fenran*, *Hongran*, *Jíeran* y *Zhaoran*, teniendo en cuenta también las distintas formas de hacer fluir las tintas y los colores que se incorporen al derramado, así como la saturación, el tipo de papel, etc.

### 8.2.3. POSTERIORES A LA REALIZACION PRACTICA.

Dentro de este apartado se va a tratar aspectos técnicos tan importantes como son: los registros de la tinta, sus tonalidades, métodos de aplicación y métodos básicos en la ejecución de la pincelada, así como la conformación del color en la pintura de paisajes.

#### 8.2.3.1. LA TECNICA DE LA TINTA.

El trabajo con la tinta supone una selección previa de las tonalidades para después poder aplicar los métodos y las técnicas básicas en la ejecución de las pinceladas que lleven a conseguir su óptima aplicación matérica y formal. Los diversos matices que pueden obtenerse de ella son los que se indican a continuación.

##### 8.2.3.1.1. TONALIDADES.

El trabajo con la tinta para imprimir tonalidades diferentes, y por añadidura sensaciones de distancia y profundidad, requiere de cinco niveles diferentes de gradación:

- el *jiao* o negro quemado,
- el *nong* o concentrado de tinta,
- el *zhong* o tonalidad oscura,
- el *dan* o tinta diluida,
- el *qing* o tonalidad clara.

Además de esta escala tonal existen otras modalidades consistentes en parejas formadas por la relación de dos entidades anteriores, que pueden estar contrastadas (pares contrastados), como se indican a continuación:

- pareja compuesta por blanco-negro, conocida como *baihei*,
- pareja de seco-mojado denominada *ganshi*,
- pareja formada por diluido-concentrado o *dannong*,

#### 8.2.3.1.2. MÉTODOS DE APLICACION.

Los procesos pictóricos se pueden realizar mediante los siguientes métodos, teniendo en cuenta que por xuan se entiende el realizado a la aguada, generalmente sobre papel:

- método de tinta mezclada,
- método consistente en sumergir previamente el pincel en agua fresca, antes de impregnarlo de tinta,
- método consistente en sumergir el pincel impregnado de tinta en agua,
- método *ran* consistente en una aplicación graduada de la tinta,
- método *weng* consistente en impregnar profundamente el pincel de tinta,
- método *pomo* de tinta rociada o salpicada,
- método *puomo* de tinta quebrada o hendida,

- método *jimo* consistente en una acumulación de tinta o de tintas superpuestas.

#### 8.2.3.2. EL COLOR EN LA PINTURA DE PAISAJE.

En la dinastía *Tang*, Zhang Seng-you había iniciado el nuevo método **gris-y-azul, boneless**, que fue heredado por Yang Sheng de la Dinastía *Tang*, y por Dong Qi-chang de la Dinastía *Ming*. A finales de la dinastía *Qing* también se han practicado otros procedimientos como el salpicado de tinta y colores en composiciones ausentes de caligrafía o con ella incorporada, como es el caso de la obra de Liu Hai-su, nacido a finales de ésta (1896). Pero tanto en la etapa *Ming* como en la *Qing*, los principales aspectos que los pintores han tenido en cuenta a la hora de abordar el compromiso con el color en la pintura se han centrado en:

- los mejores tipos de colorido existentes: blanco y el negro.
- Las tres características del color:
  - Intensidad de los colores puros.
  - Las relaciones entre color y tinta.
  - La riqueza que se puede obtener a través de las mezclas.
- Las propiedades de los pigmentos y el sistema de mezclas.
- Algunos métodos para abordar el colorido.
- El trazo con líneas de color.
- El completado a base de color.
- La aplicación del color.
- El poder cubriente de los colores.
- Las cualidades de las mezclas de los colores.
- La intensidad de los colores.

- Las diferentes uniones que se podían obtener con los colores.

Además de los procesos tradicionales empleados por los paisajistas chinos, han ido surgiendo otros nuevos a raíz de las investigaciones realizadas con los métodos anteriores, que han servido para introducir nuevos registros en la materia y su circunstancia. Algunos de los más significativos son:

- Método de aplicación del agua, tanto en el soporte entero como el empapado del algunas zonas puntuales de éste.

- Método consistente en utilizar el agua para hacer discurrir la tinta de un lado a otro, teniendo en cuenta que las diversas intensidades, impulsos o retrocesos, giros, alternancias, etc. con que se haga caer el agua sobre el soporte van a establecer las diferencias de los signos originados.

- Método de hacer restregados sobre el agua. Una investigación que entraña multitud de experiencias visuales, desde la más sutil y apenas advertida hasta la más vigorosa y de fuerza intrínseca.

- Método de rociado de tinta y rociado de colores que, aunque se ha venido utilizando anteriormente, introduce nuevas variantes dependiendo del tipo de material, sus mezclas, manipulación, etc.

- Método de añadido de agua, agua-cola y otras sustancias cola en el proceso de derramado.

- Método de pintura de puntos en el derramado de colores. Los puntos de color, al recibir el agua, crean nuevas apariencias pictóricas que van de dentro-afuera si el agua cae en el punto central o bien arrastran el color hacia un lado si ésta es vehiculizada lateralmente.

- Método de negro, blanco y gris que, como en las pinturas monocromas, incorporan los dos colores que simbolizan el yin y el yang: blanco y negro, más la suma de ambos y la presencia del blanco del papel.

- Método consistente en el derramado y sedimentado de colores, interviniendo en los procesos de ambos.

- Método del arrugado (ajado), aplicación de la tinta y estampado.

- Nuevas aplicaciones en la presión y la fuerza que ejerce el pincel que transporta la tinta sobre la zona del soporte.

- Realización de surcos en texturas mientras se hace patinar la varilla del pincel.

- Método de combinar colores y tinta.

- Método de cubrir con colores densos.

Dentro de las nuevas tendencias de la pintura china contemporánea destacan algunos paisajistas como: Liu Hai-su, Zhang Da-qian, Fu Bao-shi, Li Keran y Lu Yan-shao que siguen buscando nuevas formas de llevar a cabo su expresión artística.

### 8.3. SIGNOS TECNICOS.

La investigación implícita en los pintores cuando llevan a cabo la acción de pintar acerca a la adquisición de unos resultados susceptibles de constituirse en técnicas y ser adoptados por una colectividad hasta formar escuela. En China, los diferentes usos de la tinta, por ejemplo, han ido generando nuevos signos vinculados con las diferentes tonalidades adquiridas, los nuevos métodos aplicados, y las nuevas formas de expresión. Veamos a continuación algunas técnicas aplicadas a la materia, algunos tipos de pinturas y algunos de los estilos y escuelas más representativos del período *Ming-Qing*.

#### 8.3.1. TECNICAS APLICADAS CON LA MATERIA.

A lo largo de los años que comprenden la pintura china *Ming-Qing* se han dado momentos trascendentales que conviene mencionar a continuación, comenzando por la mirada al pasado y a la tradición.

##### 8.3.1.1. LA MIRADA ATRAS.

La pintura que se hacía bajo la dinastía *Ming* se ha mostrado muy variada, gracias a que durante los siglos XIV y XV se dieron cita excelentes artistas. Algunos de ellos continuaron las tendencias y temáticas anteriores, como la técnica del gris y azul y la pintura con las manos, por ejemplo, mientras que en otros iban apareciendo nuevas necesidades en la creación. Se establece el procedimiento de la doble línea, se funda la Escuela Chekiang, la Escuela de Letrados, y se percibe una cierta influencia occidental en algunos momentos muy puntuales.



#### 8.3.1.2. LA DOBLE LINEA.

Con este nombre se conoce la técnica iniciada por el pintor y calígrafo Shih Jui (ca. 1424-1426) en plena dinastía *Ming*.

Shih Jui estaba especializado en la pintura de paisaje, y su técnica consistía, como bien indica su nombre, en la aplicación de una línea doble o enfatizada a lo largo de determinados puntos de la composición, otorgando mayor rotundidad y peso a visual a la grafía. Supuso un nuevo aporte a los tipos de pinceladas.

#### 8.3.1.3. TECNICA DE GRIS Y AZUL.

La técnica del gris-azul, a la que ya se hacía mención en la página 599, fue iniciada por el pintor Zhang Seng-you y continuada por Yang Sheng, de la dinastía *Tang* y Dong Qi-chang de la *Ming*. El método para pintar con este procedimiento consistía en la aplicación básica de esos dos colores: azul y gris, que son los que la han dado el nombre, aunque en una amplia gama de matices.

#### 8.3.1.4. LA ESCUELA "CHEKIANG".

El pintor de la corte Tai Chin (1430-1450), fundó la escuela llamada "*Chekiang*" y su obra constituyó una reacción contra la tradicional Academia de Artes *Ming*. Fue un profesional que se mantuvo de la venta de sus pinturas, cosa que no le hizo ser muy admirado por los críticos chinos.

Posteriormente, después del aislamiento impuesto por los *Ming*, que culminó en el s. XVI,

los chinos entraron en contacto con una nueva cultura, diferente completamente a la suya. Los misioneros portugueses, italianos y españoles se esforzaron por inculcarles lo occidental. Mateo Ricci (1522-1610), en cambio, fue capaz de comprender y admirar esta civilización. Llamado "Apóstol de China", llegó a describir a sus pobladores como seres "*dí nostra cualitá*".

#### 8.3.1.5. LA INFLUENCIA OCCIDENTAL.

La introducción de algunas parcelas de la cultura occidental, a raíz de diversos acontecimientos acaecidos en la vida del país, van a hacer que a partir de la segunda mitad de la dinastía *Ming*, determinados aspectos occidentales lleguen hasta China:

- En 1516 los europeos llegan por primera vez al continente asiático por mar. Los portugueses llegan a Cantón y los españoles a las vecinas Filipinas. En el siglo XVII lo harán los holandeses, escandinavos e ingleses. Roger Pélissier escribía que:

"En el siglo VII, los contactos entre el Imperio de China y Occidente parecen adquirir un cariz favorable. Misioneros jesuitas (Matteo Ricci, Adam Schall) residen en la corte de Beijing, en la que son muy apreciados sus conocimientos de matemáticas y astronomía y, a pesar de la oposición de los medios cultos confucianos, el emperador Kang Hsi nombra al padre Verbiets <<Presidente del Tribunal de Matemáticas>>. En 1692, promulga dos edictos de tolerancia en favor del catolicismo".<sup>38</sup>

- También en 1685, a finales del siglo XVII, se proclama un edicto imperial que abre todas las puertas de China al comercio occidental.

- Posteriormente en 1757, justo a mediados del siglo XVIII, otro edicto ordena que esa actividad mercantil se reduzca al puerto de Cantón únicamente. Cerca de un siglo fue el tiempo que el Imperio Chino estuvo cerrado a los extranjeros. Hubo varios intentos de romper este cerco; concretamente en 1793 y 1795 las embajadas occidentales de Lord Macartney y la de la Compañía Holandesa de las Indias Orientales, respectivamente, viajaron a Beijing para tratar de ampliar las relaciones comerciales. Más tarde, Inglaterra envía una nueva misión presidida por Lord Amherst, que llegó a Beijing en agosto de 1816, aunque sin buenos resultados. No obstante:

"En la década de los 30 el tráfico aumentó. Las grandes firmas británicas, los Dent, los Russell, los Jardine y Matheson tienen el campo libre desde el momento en que el monopolio del comercio inglés en Cantón ha sido retirado (1834) a la «Honourable Company», la dos veces centenaria «Compañía de las Indias Orientales»".<sup>39</sup>

- Pocos años después se iniciará la Guerra del Opio, ya que Beijing oponía resistencia a la entrada de éste y las salidas de dinero que representaba para el tesoro público. Y, aunque algunos componentes del Tribunal de Ritos propusieron al emperador legalizar el opio, esta idea sería rechazada.

#### 8.3.1.6. LA ESCUELA DE LETRADOS.

Con la dinastía *Qing* (1644-1912), la "Escuela de Letrados" ganó consideración y relevancia. La pintura caligráfica adoptó brusquedad y rapidez en su pincelada. Se reorganizó la Academia de Pintura gracias al emperador Kang Xi, pues esta había decaído por lo dicho anteriormente, durante las dinastías *Yuan* y *Ming*. Y ocurrió algo muy importante para la historia: la edición del "*Shan-Hua-Pu*" o enciclopedia oficial de caligrafía y pintura, que sigue siendo hoy día el compendio más valioso sobre el arte y artistas chinos que haya existido.

#### 8.3.1.7. EL CESE DE LA INFLUENCIA OCCIDENTAL.

La influencia de Occidente tuvo su momento de cese al perder los misioneros cristianos el beneplácito de la realeza, dando paso a un tipo de pintura como lo fue la de los siglos XVIII y XIX, tan poco conocida en Occidente. Tai Hsi (1801-1860), por ejemplo, al igual que otros contemporáneos suyos, es considerado por los más entendidos y por los más reconocidos coleccionistas chinos, como el representante de una pintura tan valiosa como lo fuera la de siglos pasados.

Posteriormente, ya al final de las dinastías imperiales se llevaría a cabo un estudio profundo de la cultura y las filosofías occidentales, que irían desembocando en un amplio conocimiento de Occidente y que daría lugar al establecimiento de diversas tendencias: las que se iban acercando cada vez más a esos nuevos hallazgos, las que continuaban en la línea tradicional, y las que

abogaban por sumar ambos conocimientos a la obra plástica.

#### 8.3.1.8. UTILIZACION DE LAS MANOS.

La pintura que se ejecuta utilizando los dedos de las manos como pincel es una técnica que tiene ya una tradición de siglos. Creada por Zhang Zao, de la dinastía *Tang*,<sup>40</sup> fue continuada durante la dinastía *Ming* y perfeccionada en el período *Qing*.

Mediante este sistema el artista se sirve de las uñas para trazar las líneas más finas, mientras que las yemas de los dedos le proporcionan otras más gruesas o suaves. También utiliza la palma y el reverso de la mano para obtener otros efectos pictóricos. Tales operaciones dan como resultado unos signos de especiales contrastes, donde va a estar presente la rotundidad de la línea y la suavidad de la mancha, dentro de una sintaxis que se articula con los diferentes matices incorporados.

Xing Yan, director de la Revista "China", indicaba en 1991 que <<son muchos los que han intentado esta experiencia artística y han sido objeto de crítica por los tradicionalistas de buen tono. Y son muy pocos, en realidad, los que han tenido éxito>>, pues puede parecer a primera vista que pintar con los dedos es tarea fácil y que bastaría meter los dedos en la tinta y ponerse a trabajar. Mas, todo artista debe trabajar profundamente para llegar a dominar las distintas fases de este procedimiento y poderse expresar óptimamente, con las puertas abiertas a la verdad.

#### 8.3.1.9. TECNICA A LA AGUADA SOBRE PAPEL DE ARROZ.

La pintura a la aguada, similar a la acuarela, se diferencia de ésta en sus colores más densos, opacos y en la utilización del blanco como color. El papel de arroz, así llamado en Occidente, está hecho en realidad con la médula del árbol del pan o de tallos de bambú.

Una colección de cuadros de pintura china sobre papel de arroz se conserva en el Museo Nacional de Etnología desde 1875, año de la fundación del Museo por el Dr. González Velasco, quien reunió una pequeña colección de objetos de China y Japón.<sup>41</sup>

Parece ser que la datación de este tipo de pinturas se puede situar a fines del siglo XVIII o en el siglo XIX. Son obras en las que no consta el nombre del autor y que contienen cierta influencia occidental, aunque los temas sean característicos de las realizaciones chinas: indumentarias, actividades agrícolas, circunstancias relacionadas con el opio, deporte y castigos. Hay que tener en cuenta que:

"En el siglo XVIII los misioneros jesuitas, uno de los primeros que entraron en contacto con la pintura china, fueron autorizados a dar clase de pintura en la Oficina de Pintura de Peiking (Pekín), por lo que se introdujo con facilidad en la pintura china tradicional el gusto estético de Occidente."<sup>42</sup>

#### 8.3.1.10. TECNICA A LA AGUADA SOBRE TACOS DE MADERA.

Los artistas chinos realizaban obras con una técnica denominada «a la aguada sobre tacos de madera», semejante a la xilografía tradicional, pero empleando tintas al agua en la estampación; una modalidad china que otorgaba unas cualidades y calidades especiales a los trabajos así concebidos. El tratadista Qi Wen, refiriéndose a este arte nacional chino, escribía:

"Láminas de libros como obras teatrales, leyendas y novelas, láminas populares de Año Nuevo y "colecciones de dibujos" de los pintores profesionales, aparecen todos en xilografía. Las <<Colecciones de dibujos de Shizhuzhai>> de la dinastía Ming y las <<Colecciones de dibujos de Jieziyuan>> de la dinastía Qing son reproducciones al agua sobre tacos de madera, que con su rico colorido resaltan las peculiaridades del arte nacional".<sup>43</sup>

#### 8.3.2. TIPOS DE PINTURAS.

Tanto las pinturas denominadas "de letrados", como la pintura mural, las aguadas sobre papel de arroz y otras variantes más de la expresión artística Ming-Qing forman parte de un universo pictórico chino que es necesario desvelar. Se va a comenzar por las primeras: las pinturas cultas o de letrados.

##### 8.3.2.1. PINTURAS DE LETRADOS.

Se entiende por obras de letrados las que combinan el arte de la poesía, caligrafía y pintura. A diferencia de la pintura folklórica y

palaciega, sus autores tenían en su mayoría una capacitación relativamente alta respecto a poesía y caligrafía. Un ejemplo de autores destacados son: Su Dong Po (1037-1101) y Ni Yun-lin (1306-1374), anteriores a *Ming-Qing*, y Dong Qi-chang (1555-1636) de la *Ming*, entre otros, que reunieron la belleza de la caligrafía y de la poesía en la pintura para comunicar al espectador el mayor goce estético.

Esta pintura comenzó a practicarse en la dinastía *Song* del Norte (960-1127), época en que se logró un alto grado de desarrollo en el terreno literario y artístico y su precursor fue Gu Kai-zhi (345-406), de la dinastía *Jin* del Este (317-420). Su obra "Oficialas" se conserva actualmente en el Museo Británico de Londres. Las figuras esbeltas y las elevadas cualidades de las damas y su bella y enérgica caligrafía alcanzaron un nivel muy alto, difícil de alcanzar por el *handicraftsman*. Estos artesanos y el resto del pueblo trabajador crearon sus propias manifestaciones artísticas, en tanto los hombres cultos y los altos funcionarios las heredaron y las elevaron constantemente, dando lugar al proceso de desarrollo de la pintura china. Esta forma de combinación de la poesía, caligrafía y pintura empezó a propagarse en la época *Song* y representó una destacada escuela pictórica en China.

Los artistas que seguían este estilo partían del criterio de que, si bien la apariencia era semejante, ello no les conformaba; anhelaban manifestar el espíritu y el atractivo intrínseco del objeto a través de la imagen. En cuanto a personajes, no sólo buscaban el grado de parecido, sino que prestaban atención al carácter y al fuero interno del modelo. La pintura de Chen Hong-shou (1598-1652), es un buen ejemplo de este tipo de



realizaciones, pues pintó a los protagonistas de la novela "A la orilla del agua", exagerando las formas para expresar así las cualidades heroicas a través de la figura, movimientos y actitudes de éstos.

#### 8.3.2.2. PINTURA MURAL.

En la China antigua ya se realizaban pinturas murales, las cuales se destinaban tanto a adornar templos o edificaciones civiles, como las tumbas de los grandes emperadores. Con respecto a estas últimas, concretamente en las cámaras funerarias, solían pintarse magníficos murales que han aportado un alto valor artístico y unos registros históricos de incalculable valor a lo largo de la historia, como fue el caso de la tumba de la princesa Yong Tai, de la dinastía *Tang*, o la del primer emperador de la dinastía *Qin*. Yang Hong, a este respecto, escribía:

"De acuerdo con los Registros históricos, obra escrita por Sima Qian (145 a.n.e.), la Tumba del Primer Emperador de la dinastía *Qin* (221-206 a.n.e.) fue construida en la montaña Lishan, cerca de la actual ciudad de Xianyang, en la provincia de Shaanxi. En la cámara central de la tumba "el mercurio representa los ríos" y "está arriba el cielo y abajo la tierra". "Arriba el cielo" significa figuras en color del asterismo y de la Vía Láctea, evidencia de que había murales de gran tamaño en las tumbas de esa época".<sup>44</sup>

En las antiguas tumbas *Han* (220 a.n.e. 202 de n.e.) también se encontraron valiosas realizaciones al fresco, como las pinturas religiosas de las grutas de Tung-Huang y Yo Yang y otros grandes centros de inspiración budhista y taoísta. Es

decir, que se ha podido constatar la existencia de este procedimiento pictórico a lo largo de las diferentes dinastías, aunque en algunas ocasiones no hayan podido ser contempladas hasta épocas recientes, gracias a excavaciones realizadas en los últimos siglos.

Como ejemplos de grandes realizaciones se pueden citar las del Templo Zhilin, cuyas pinturas murales, de carácter místico-religioso, adornan las paredes de este edificio, famoso por ser el primer centro religioso de Jianshui. La tradición refiere que desde tiempos inmemoriales era terreno de selvas vírgenes, aunque hoy día parece incomprensible dadas las bellas construcciones de que goza el lugar, como es la Torre Caoyang sobre la puerta este de la ciudad, construida en 1.389; es decir, el año 22 del reinado Hongwu de la dinastía *Ming*, así como el pórtico de las Letras, cuya Sala Dacheng data de las dinastías *Ming* y *Qing*.<sup>45</sup>

Durante la época de las Cinco Dinastías (907-1279) también hubo tradición muralista; así lo prueban las pinturas descubiertas en Sichuan y Nanjing. Las tumbas de los emperadores de la Dinastía *Song* del Norte (960-1127), en el actual distrito de Gongxian, provincia de Henan, recogen en su interior algunas piezas de sus murales, donde se representa el cielo azul pintado en el techo, junto con la Vía Láctea y las estrellas de color blanco.

Murales también se encuentran en las tumbas de los soberanos del Estado de Liao (907-1211), fundado por la nacionalidad <<*qidan*>> en oposición a la dinastía *Song* del Norte. Se representan figuras de guardias vestidos al estilo de la

nacionalidad han o de la *qidan* y paisajes de las cuatro estaciones del año.

En el período de las dinastías *Ming* y *Qing*, los murales fueron desapareciendo de las tumbas de los emperadores, reemplazándose por estatuas de piedra en su mayoría. Pero sí se mantuvieron en cuanto a templos, pabellones, edificios civiles o parques, incorporándose en nuevos espacios como El "Muro de los Nueve Dragones" en el Parque de Beihai (Palacio de Invierno). Es un muro de 6,9 metros de altura por 25,52 metros de largo y 1,49 metros de espesor, construido en plena dinastía *Qing*, concretamente en 1756, a base de tejas esmaltadas de siete colores:



64. Muro de los nueve dragones.

Originalmente fue un mural decorativo colocado ante la puerta de un gran salón,

posteriormente devorado por las llamas. Aunque aparentemente consta de nueve figuras de dragones, aplicadas sobre fondo azul, en realidad el número de éstos es mayor, pues además de los 18 dragones de tamaño grande que se incorporan en el muro, hay otros 18 más pequeños en la parte delantera y posterior del caballete. Y en cada uno de los dos extremos de éste hay un animal mitológico con un dragón sobre él, además de un dragón delante y otro detrás (6 en total). A cada una de las cuatro esquinas del muro hay otros dos dragones (8 en total). En los extremos del tejado del alero del muro hay 252 tejas circulares y un número igual de tejas semicirculares, y en todas ellas sobresale un dragón; es decir, 504 dragones. Pero no acaba aquí, pues entre los listones de la parte inferior del alero están incrustados otros 86 dragones y hay otros dos semiocultos en las cobijas de la parte inferior de los animales mitológicos. Por lo tanto, el muro de los nueve dragones es en realidad el muro de los 642 dragones.<sup>46</sup>

También se pueden encontrar hermosas pinturas murales a lo largo de la galería del Palacio de Verano (*Yi he yuan*), construido en 1888<sup>47</sup> como residencia secundaria de la emperatriz Ci Xi (Tseu Hi), en su sesenta cumpleaños. Son pinturas correspondientes a la dinastía *Qing*, realizadas en un pequeño formato rectangular y se encuentran ubicadas en la parte superior de ésta, entre las vigas cercanas al techo. A medida que se va caminando por los 728 metros de galería, van surgiendo como en un discurso lógico las distintas composiciones pictóricas, hasta llegar al final del recorrido, que parece coincidir con el cierre parcial<sup>48</sup> del discurso interpretativo de las obras. He aquí un ejemplo de ellas:





65. Una pintura en la Galería del Palacio de Verano en Beijing.

La mayoría de estas pinturas representan paisajes conocidos de Hangzhou. Esto se explica debido a que el Palacio de Verano estaba inspirado en el famoso lago Hangzhou y sus montañas, aunque también aparezcan la figura humana y los animales.

#### 8.3.2.3. OTRAS.

Entre otros tipos de pinturas o técnicas relacionadas con la pintura china, cabría situar las derivadas del grabado, que son consideradas como una forma más de éstas, por cuanto no son grabados a la manera occidental, o como un

occidental los contemplaría, sino que su tratamiento es específico de esta cultura y está intrínsecamente vinculado con la plástica pictórica.

Se van a contemplar, por tanto, la xilografía, la xilografía a la acuarela, la xilografía moderna y los grabados calcados.<sup>49</sup>

#### 8.3.2.3.1. LA XILOGRAFIA.

Los artistas chinos son frecuentemente pintores, calígrafos y grabadores, y no existe una gran barrera separatoria de ambas artes, considerándose a menudo dentro del mismo campo de actuación. En la xilografía tradicional se dan suma los trabajos del pintor, del grabador y del impresor.

La xilografía se considera la técnica de grabado más difundida en China, pues goza de una gran tradición y de larga historia, estando su desarrollo estrechamente vinculado a la invención de la imprenta en la antigua China. Es un arte que forma parte de la herencia cultural del país y posee un alto nivel de desarrollo.

##### 8.3.2.3.1.1. ORIGENES Y DESARROLLO.

El grabado en madera más antiguo existente en el mundo es la ilustración de la primera página de los "Cánones budistas", impreso en el año nueve del reinado Xiantong de la dinastía Tang (618-907). La perfección de la técnica de este

grabado demuestra que ya entonces existía una larga experiencia.

Con la aparición de la tipografía en China, a comienzos del siglo XI (aproximadamente entre 1041 y 1048), la xilografía conoció un mayor desarrollo. Se editaron muchos libros ilustrados con xilografías.

#### 8.3.2.3.1.2. DINASTIAS MING Y QING.

Durante la dinastía *Ming*, a mediados del siglo XIV, la xilografía experimentó un avance extraordinario. En los talleres de la época se empleaban álbunes con muestras de grabados en color, que servían para controlar la intensidad de las tintas. La casa Ronghao-zhai, de Beijing, especializada en pinturas, disfruta de gran renombre porque en sus talleres se realizan reproducciones de xilografías antiguas en tinta china. Esta técnica se viene aplicando de acuerdo con el álbum xilográfico de la dinastía *Ming*.

A mediados del siglo XVII, la xilografía había alcanzado una enorme difusión en el país. Por todas partes se instalaron talleres. Los grabados producidos en los pueblos de YanglITUqing y Taohuawu, cerca de Tianjin y Suzhou, respectivamente, se hicieron muy famosos. Estos grabados tienen como temas la suerte, la felicidad y la alegría. Son muy buscados por el público en la Fiesta de la Primavera (Año Nuevo Lunar). Se las conoce también

como pinturas de Año Nuevo y se utilizan para decorar las habitaciones.

8.3.2.3.1.3. ENLACE CON LA EPOCA CONTEMPORANEA.

Antes de la fundación de la República Popular China la mayoría de las obras xilográficas eran impresas en blanco y negro. Después del nacimiento de la nueva China las xilografías en color tuvieron un rápido desarrollo, usándose principalmente tintas al aceite. Actualmente son muchos los que están especializados en la xilografía de colores.

Una de las escuelas más interesantes de la xilografía moderna es la de Heilongjiang, en la región conocida como "Tierra estéril del Norte", que fue roturada después de la fundación de la Nueva China. Entre los trabajadores que emigraron a esa región surgieron muchos grabadores que tomaron como tema el paisaje local y la vida de los campesinos.

El principal representante de la xilografía en color de la "Tierra estéril" se llama Zhao Mei. Su obra "Despertar primaveral" presenta el vasto panorama de su región. Se trata de un grabado en cuatro colores de matices simples y puros, lleno de sentimientos, como un poema.



#### 8.3.2.3.1.4. TEMATICA.

Los temas predominantes han sido variados y educativos. Los paisajes de China, con sus hermosos ríos y montañas, son temas favoritos de los artistas. Las numerosas minorías nacionales de China, pueblos de variada y colorida vestimenta, dedicados a la agricultura y a la ganadería, concentrados principalmente en las zonas fronterizas y montañosas, son visitadas frecuentemente por los pintores y grabadores que buscan temas para sus trabajos en la paz y pureza de aquellas regiones.

Temas como los ideales más nobles, el heroísmo, la abnegación o la moral son también incorporados a la sintaxis de las obras xilográficas, que se tratan de ensalzar cuando en ellas está presente la figura humana.

#### 8.3.2.3.1.5. TECNICA.

Los grabadores chinos buscan conscientemente que sus obras sean de fácil comprensión y utilizan por ello un estilo de fácil lectura. Como posee una historia artística muy larga y original, China ha desarrollado su propio lenguaje plástico con evidentes características nacionales.

Su interés no radica copiar la naturaleza de forma fotográfica, sino que se esfuerzan por representarla a través de

sus propios sentimientos y procuran dar una idea del sentido que encuentran en sus temas. Como se utiliza frecuentemente la imagen simbólica, es preciso una observación meditada para comprender el significado. Y es que los artistas chinos sienten mucho respeto hacia el público y hacen todo lo posible para crear un ambiente, orientar y poner en juego la imaginación del público e inducir cuidadosamente la aparición de la idea en su imaginación. Es una forma de aproximación al espectador. Muchos rompieron la regla occidental del contraste entre luz y sombra, de modo que las líneas y superficies blancas y negras describen con sencillez los objetos, independientemente de la incidencia de la luz. Se acercaron así a las características del arte oriental, al mismo tiempo que consiguieron efectuar trabajos muy expresivos y de gran valor artístico.

Los xilógrafos trabajan sus planchas con cincel. Los planos y las líneas así realizadas son muy fuertes y comunican emociones diferentes de las que se expresan con pincel. Esta es una de las principales características de la xilografía. Y prestan mucha atención al desarrollo de la técnica, al estilo personal, la originalidad creativa y la expresión de los sentimientos.

#### 8.3.2.3.1.5.1. BLANCO Y NEGRO.

En China ha existido siempre predilección por los trabajos en blanco y negro. Esto es debido a que la variedad de colores de un paisaje sólo puede ser sintetizada en una imagen en blanco y negro, siempre y cuando se cuente con una gran capacidad artística.

La unión del blanco y el negro y su fuerte contraste crean una imagen llena de energía que da la sensación de poseer movimiento. Por ello, la xilografía en blanco y negro surge principalmente de esta sencillez de los medios que, sin embargo, permiten lograr imágenes de gran fuerza.

En los primeros tiempos, los artistas chinos siguieron el estilo europeo de grabado en el que se buscaba principalmente el contraste entre las superficies bañadas por la luz y las sombras, pero medio siglo después, encontraron el medio de expresión más acorde con su gusto estético particular.

#### 8.3.2.3.1.5.2. ACUARELA.

La tradicional xilografía china de copia se realiza con tinta al agua, no con tinta al aceite. La casa Ronghsozhaí utiliza también tinta al

agua para sus reproducciones mezclando pigmentos en algunos casos.

Desde los años cincuenta, partiendo de esa técnica, los xilógrafos chinos la adaptaron al grabado moderno y crearon obras como "Marzo al sur del Changjiang", de Gu Yuan y "Ashima", de Huang Yong-yu, siendo esta última una ilustración para la obra literaria del mismo nombre.

La xilografía también utiliza el papel Xuan y las tintas y colorantes chinos. Por una parte, conserva la técnica del cincel, pero por otra introduce las ventajas del papel Xuan, el agua y la tinta. Gracias a esta combinación tomó cuerpo una nueva forma de expresión xilográfica, diferente a la pintura tradicional china, pero dotada de las ventajas de la misma.

Los artistas de la xilografía a la acuarela frecuentan las ciudades de Hangzhou, Suzhou y Nanjing, en busca de sus húmedos y verdes paisajes, que constituyen de por sí verdaderas acuarelas. Son representativas de esta especialidad las obras de Wu Jum-fa, Zhang Zing-yu y Huang Pei-mo.

En la xilografía a la acuarela se usan a veces pigmentos poco diluidos que, al secarse, no quedan transparentes, pero permiten reproducir mejor las superficies brillantes y resaltan el veteado de la plancha. Las

obras tienen así un aspecto más natural y rico.

#### 8.3.2.3.2. LOS GRABADOS CALCADOS.

Recientemente se han encontrado muchos grabados en piedra y en ladrillo en las tumbas de la dinastía Han, en las provincias de Shandong, Henan, Shaanxi y Sichuan. Para poder estudiar estas obras, los arqueólogos las calcaron con papel y tinta, pegando el papel directamente encima de los grabados.

Debido a la belleza y contenido de estas obras de la dinastía Han, los grabadores estudiaron y reprodujeron la técnica de esa época y a partir de los años cincuenta se han realizado grabados en piedra, yeso y ladrillo. Gradualmente, la policromía también se aplicó en este campo y se crearon nuevas técnicas. Así apareció en China la nueva escuela de los grabados calcados.

Como estos grabados no son planos, combinan las características del tallado y del grabado, y requieren la aplicación de nuevas técnicas perspectivas, lo cual supone un infinito campo de posibilidades artísticas.

#### 8.3.3. ESTILOS Y ESCUELAS.

Los estilos y escuelas que predominaban en este periodo de la pintura china pueden sintetizarse de la siguiente manera:

### A).- Dinastía Ming:

Existen dos fases diferenciadas según se refieran a primera mitad o segunda mitad de la dinastía:

#### - En la primera mitad:

- **Reapertura de la Academia Imperial** dirigida desde la corte. Se da una pintura basada en los antiguos maestros. Los pintores de principios del siglo XV siguen mirando a la dinastía Yuan; este es el caso del emperador Xuan De (1426-1435) y dos pintores de bambúes: Wang Fu (1362-1416) y su discípulo Hsia Chang (1388-1470).

- **Surgen dos tipos de artistas:** los denominados **profesionales** como Tai Chin, Li Zai, Zhou Chen, Tang Yin, etc., que viven de los ingresos que les proporcionan sus obras; y los que eligen la pintura como una forma o **postura ante la vida**, alejándose de los cargos públicos; por ejemplo: Wen Zheng-ming, Shen Chou, Wen Jia, Wen Bo-ren, etc.

- **Recaída de la Academia**, aunque Algunos pintores siguen mirando al pasado y a la tradición.

- **Nueva pintura**, con dos vertientes diferenciadas:

- una que **funde** los conocimientos tradicionales con los modernos. Este es el caso, por ejemplo, de Dong Qi-chang, que trabajaba con el método gris-azul de su antecesor Zhang Seng-you.

- Otra es la **Escuela Chekiang**, mencionada en líneas anteriores. Ya se había observado anteriormente que su máximo

representante era Tai Chin -Dai Jin- (1430-1450). Esta escuela, a su vez, comprende dos tendencias: una más académica, derivada de Ma Yuan y Xia Gui, de la dinastía Song del Sur. Y otra más personal, cercana a Whu Zhen; uno de los cuatro maestros Yuan. Otros seguidores Chekiang que sobresalieron por su maestría son Wu Wei (1459-1508), por sus excelentes paisajes con montañas envueltas en bruma. También Sù Wei (1521-1593), pintor y poeta, Lan Ying (ca. 1578-1660) y Ting Yun Peng, que pintaba entre 1585 y 1625.

B).- En la segunda mitad de la dinastía Ming (y principios de la Qing):

- Por una parte están los académicos, que siguen la Escuela de los denominados "Cuatro Grandes" o "Cuatro Wangs", que tuvo su origen en la dinastía Tang, discuriendo por la Song: Wang Shi-min (1592-1640), Wang Chien (1598-1677), Wang Hui (1632-1717), Wang Yuan-qi (1642-1715). También puede incluirse a Yun Shou-ping (1633-1690).

- Por otra está la Escuela de Wu; es decir, de Wu-men, nombre antiguo de Su-chou, en el Chiangsu, cerca de la desembocadura del Yangtse, que pone énfasis en entender la pintura como la manifestación del sentimiento. No interesa mostrar la realidad circundante, sino expresar el universo interno y las ideas del autor. Su fundador sería Shen Chou (1427-1509) y su discípulo y Wen Zheng-ming (1470-1559), que era conocido tanto como poeta como paisajista. Pintan sus impresiones con unos signos llenos de violencia expresiva. Tang Yin (1470-1523) realizaba paisajes y temas budhistas, y Wen Po Jen (1502-1575) continuó la tradición de éste. Dentro de la escuela Wu cabe incluir también a Lu Zhi y Chen Shun. Este último acerca al

estilo de Mi Fu en la dinastía *Song*. Una nota común en todos ellos es que ejercitaban la pintura como modo de vida, alejados de la pintura de hombre ilustrados o académica. Su ideal filosófico miraba hacia los poetas, pintores y calígrafos de la dinastía *Song* del Norte: Su Shih (1037-1101), Mi Fu (1052-1107) y Wen Dung (1019-1100), entre otros. En general, la escuela hace uso de la palabra escrita para introducir en muchas ocasiones la poesía; de los caracteres de escritura para insertar caligrafías; de las imágenes interiorizadas para dar forma visual a la plástica pictórica.

- Por último, el grupo constituido en torno a la figura del último gran pintor de la dinastía *Ming*: Tung Chi Chang (1555-1636), originario de Chiangsu.

Otra forma de dividir la pintura que se hacía en la dinastía *Ming* es en cuanto a la situación geográfica de los grandes focos del desarrollo pictórico. En este caso hay que decir que existía la Escuela del Norte del país, con tendencias académicas y oficiales, y la Escuela del Sur, representada por Dong Qi-chang y Mo Shi-long, más individualista y culta. La pintura de Dong ha sido calificada de impresionista.

#### C).- Dinastía Qing:

- La pintura de la dinastía *Qing* es más expresionista que realista o impresionista. Las Escuelas más destacables en este período han sido:

- La Individualista. Aquella que se aleja de lo convencional. Un estilo personal, subjetivo y caligráfico. Es también la de algunos retirados de la vida pública. En este grupo cabe citar a Zhu Da (1626-ca.1705), que ingresa en un monasterio budhista a la caída de la dinastía *Ming*. También Guan Shan, Gong Jien



y Shi Tao (1630-1707) se alejan de la tradición. Este último se hacía llamar por varios nombres y, junto con Zhu Da, eran conocidos como los "Monjes locos".

- La cortesana, especializada en cuadros *Huaniao* y escenas de la corte, más académico y ecléctico. Paralelas a la pintura culta y también de gran interés, reflejaban parcelas de la cultura china. Estas escenas cortesanas, aunque más propias de la dinastía *Qing*, aparecían también en los últimos años *Ming*.

- La Excéntrica, que rechaza el academicismo de los "Cuatro Wangs". De ahí los famosos "8 Excéntricos de Yangzhou": Wang Shi-shen (1686-1759), Huang Shen (1687-1768), Jin Nong (1687-1764), Gao Xiang (1688-1759), Li Shan -Li Fu Tang- (1689-1755), Zheng Xie -Zheng Ban-quiao- (1693-1765), Li Fang Ying (1695-1755), Luo Ping (1733-1799), de cuya obra el Museo Yan Huang de Beijing exhibe una buena semblanza.

- La Escuela de Letrados, que resurge con fuerza durante el reinado Kangxi (1662-1722), ganando consideración y relevancia.

- En el siglo XIX hay una ligera recaída de la pintura. Es a finales de ese siglo y primeros del XX cuando surgen grandes figuras como Xu Bei-hong o Lu Xun, con una estética innovadora. El primero pinta caballos magistralmente; el segundo realiza una pintura con ciertos contenidos sociales-revolucionarios, de acuerdo con la nueva fase que se introducía en el Gigante Milenario: la Revolución de 1912.

#### 8.4. CONCLUSIONES PARCIALES.

- El arte de la pintura y de la caligrafía china poseen características propias, especialmente en relación con los materiales.
- La pintura *Ming-Qing* no se ha realizado sobre un tipo de soporte único, aunque el papel y la seda han sido los más utilizados. Madera, cristal, metal, porcelana y otros materiales también han recogido la expresión pictórica de sus artistas.
- A China se debe la invención del papel. Su importancia ha sido tan grande en el país que ostenta un especial protagonismo en el desenvolvimiento cotidiano de la sociedad.
- El tipo de papel chino era muy admirado por su fuerza, delicadeza, tamaño, fineza y especial matiz de blancura. El más representativo es el papel hidrófilo *xuan* y también está el *Ku-chi*, el plateado, el de fibra de cáñamo, el de bambú, etc., bien monocromos o coloreados. En general: papel sencillo, blanco o crudo; elementos de la naturaleza.
- La pintura se presenta habitualmente en formato de rollo, vertical u horizontal, realizado en seda, papel o formando ambos un soporte conjunto.
- Con respecto a la seda, con el paso del tiempo ha logrado una perfecta combinación de la tecnología tradicional con la moderna, lo que ha significado un, cada vez más extenso, número de variedades.
- El amarillo fue el color predominante en la casa imperial desde mediados del siglo XV hasta finales del siglo XIX.

- Los distintos tonos de verde aportaban una sensación de perspectiva de la que se servía el pintor para establecer el cerca-lejos, juventud-madurez, etc. de los diferentes elementos de la naturaleza.

- La obra produce en el espectador unas sensaciones que van más allá de la imagen dada, despertando la necesidad de una reflexión filosófica.

- Los autores se suelen referir a estilos utilizando nombres de los antecesores, como por ejemplo, estilo Zhao, Zhong y Wang.

- Los signos de la materia incorporan un ritmo vital, orgánico, natural. Lo contrario a la simetría, donde la firmeza es expresada con la punta del pincel.

- La tinta y los colores no se utilizan para representar el volumen ni de claroscuro a la manera occidental.

- Los signos que amparan la línea otorgan forma y color, forma y tono, volumen y ritmo a la pintura; son el <<li>>, línea interna y espíritu que las da la vida.

- Las inscripciones caligráficas, parte integrante de muchas pinturas, al igual que las firmas o los sellos, añaden valor a la obra. Los coleccionistas suelen estampar sus sellos como signo de posesión y estima de la pintura.

- Obras no acabadas, que parecen hayan sido esbozadas.

- No se busca la perfección ni llegar a mostrar la perfecta realidad.

- Los artistas no se contentan con copiar la naturaleza, sino que se esfuerzan por representarla a través de sus propios sentimientos y procuran dar una idea

de la interpretación personal que encuentran en sus temas, sirviéndose frecuentemente de la imagen simbólica.

- La materia se aplica con sencillez, brevedad y valorando el espacio de inserción.

- El óleo se introduce en la dinastía *Qing*, pero no logra imponerse al procedimiento tradicional de la tinta.

- Dependiendo de los colores dominantes, la pintura china a la tinta se puede dividir en varias categorías principales: pinturas a tinta negra, rojizas, glaucas y doradas. Las tintas oscuras y negras se adoptan para realizaciones monocromáticas.

- El grabado y otros tipos de obras obtenidas mediante estampación se las incluye generalmente dentro de las artes de la pintura china. De hecho los pintores chinos suelen ser a la vez pintores y grabadores, como así lo prueba la denominación actual de la Asociación de Pintores y Grabadores de Beijing.

- Tanto los materiales que se han utilizado, como los tipos de pinturas que se han registrado en este período, y los temas más representados, las relaciones entre pintura y caligrafía, etc. son, en sí mismos, signos evidentes de una parte de esta dimensión pictórica *Ming-Qing*: la conformada por la materia.

- En definitiva, China ha desarrollado su propio lenguaje pictórico. Una plástica que incorpora evidentes características nacionales y que se lleva a cabo con materiales del país, extraídos de la propia naturaleza.

## NOTAS.

- <sup>1</sup> O.v.: XING YAN: "China" Revista Ilustrada. nº.9/1991. Beijing: Corporación China de Comercio Internacional del Libro, 1991, p.10.
- <sup>2</sup> O.v.: Mr. De La LANDE, en "Arte de hacer papel, según se practica en Francia y Holanda, en la China, y en el Japón", escribía textualmente: "Este físico encontró el secreto de reducir à pasta fina la corteza de diferentes arboles, y los texidos viejos de seda, y lienzo, haciendolos cocer en agua para componer diversas clases de Papel". (Obra escrita en francés por Mr. De la Lande y trad. al español de Orden de la Real Junta General de Comercio, Moneda y Minas. Con Licencia. En Madrid, por D. Pedro Marín. Espasa Calpe, S.A., 1778, reimp., p.210).
- <sup>3</sup> *Op. cit., pp.210-211.*
- <sup>4</sup> Mr. De La LANDE, en *op. cit.*, de 1778, p.210, escribía textualmente: "Hoy en día el Papel ordinario de la China se forma de la segunda corteza del Bambou, reducida à pasta líquida por medio de una larga trituracion, está igualmente encolado que el nuestro para que no se cale, y le dán esta preparación con el alumbre...".
- <sup>5</sup> *Op. cit., p.213.*
- <sup>6</sup> *Op. cit., pp.214-215.*
- <sup>7</sup> *Op. cit. p.215.*
- <sup>8</sup> El descubrimiento de tal papel se atribuye al Emperador Kao-ti, de la dinastía Tsi.
- <sup>9</sup> Mr. DE LA LANDE: *op. cit.*, p.212.
- <sup>10</sup> LU HUI: "Papeles recortados de Yuxian". Artículo de la Revista "China hoy". V.XXXII, nº.2. Beijing: Corporación de Comercio Internacional del Libro, 1991, p. s/nº.
- <sup>11</sup> SIERRA DE LA CALLE, Blas: "Catay. El sueño de Colón". Salamanca: Junta de Castilla y León. Consejería de Cultura y Bienestar Social, 1991, pp. 132 y 133.
- <sup>12</sup> Con el método C-14.
- <sup>13</sup> Cuenta la leyenda que la Diosa de los Gusanos de Seda desciende de las montañas Hanshan para bendecir a los criadores de gusanos, en el primer día del festival, y que los favorecidos por ella tendrán éxito en el transcurso del año. Como resultado, compiten en ser los primeros en llegar a la cumbre de la montaña ese día para implorar su bendición. MO BINGCHUN: "El Festival del Gusano de Seda en Huzhou". En: "China" Revista Ilustrada. Beijing:

- Corporación China de Comercio Internacional del Libro, n.º.11, 1991, pp.36-37.
- 14 SIERRA DE LA CALLE, Blas: *op. cit.*, p.133.
- 15 ~~ZHANG YONGHUA~~: "Suzhou y la seda china". Artículo de "China", Revista Ilustrada, n.º.4. Beijing: Corporación China de Comercio Internacional del Libro, 1991, p.31.
- 16 ~~XING YAN~~: "Quanzhou y la Ruta Marítima de la Seda". En "China" Revista Ilustrada, n.º.6. Beijing: Corporación China de Comercio Internacional del Libro, 1991, p.36.
- 17 ~~CASADO PARAMIO, José Manuel~~: "Pinturas religiosas chinas". Catálogo I. Museo Oriental de Valladolid. Publicación de la Obra Cultural Caja de Ahorros Provincial de Valladolid, 1988, p.83.
- 18 *op. cit.*, p.83.
- 19 ~~Q.v.~~: "Pintura sobre vidrio". (Trad. Yang Jun). China Revista Ilustrada. n.º.8. Beijing: Corporación China de Comercio Internacional del Libro, 1989, p.13.
- 20 ~~XIE JUN~~: "Hornillo de cloisonné". En "China hoy". V.XXXI, n.º.9. Beijing: Corporación China de Comercio Internacional del Libro, 1990, p. s/n.º.
- 21 KITAURA, Yasunari: "Historia del arte de China". Madrid: Ediciones Cátedra, S.A., 1991, p.367.
- 22 ~~YIN SHUANGXI~~: "Shen Fuwen, maestro en el laqueado". En "China hoy". V.XXXII, n.º.5. Beijing: Corporación China de Comercio Internacional del Libro, 1991, p.19.
- 23 KITAURA, Yasunari: *op. cit.*, p.368.
- 24 Así está reconocida a través del tiempo por diversos autores. Un ejemplo de ello se puede encontrar en Daisy LION-GOLDSCHMIDT. ~~Q.v.~~ su obra: "La porcelaine Ming". Fribourg (Suisse): Office du Livre, 1978, p.9.
- 25 ~~Q.v.~~: "La porcelana Ming (I)". China Revista Ilustrada n.º.9. Beijing: Corporación China de Comercio Internacional del Libro, septiembre 1984, pp.44-45.
- 26 ~~Q.v.~~: "La porcelana Ming (II)". China Revista Ilustrada n.º.10. Beijing: Corporación China de Comercio Internacional del Libro, octubre 1984, pp.44-45.
- 27 ~~Q.v.~~: "La porcelana Qing". China Revista Ilustrada n.º.11. Beijing: Corporación China de Comercio Internacional del Libro, noviembre 1984, pp.44-45.
- 28 Un ejemplo de ello es el título del libro: "Les sept trésors du lettré", de CLAIRE ILLOUZ. (Intr. Jacques

Pimpaneau. Prof. Institut National des Langues Orientales, Directeur du Musée Kwok-on). Puteaux: Erec Editeur, 1985.

29 Q.v.: "Pinceles de papel". China Revista Ilustrada n.º.8/1991. Beijing: Corporación China de Comercio Internacional del Libro, agosto 1991, p.14.

30 HUANG LAKUI: "Los pinceles de Huzhou". (Trad. Wu Xun). "China" Revista Ilustrada n.º.10. Beijing: Corporación China de Comercio Internacional del Libro, pp.24-25. Las técnicas de los Feng y de los Lu, en lo referente a la fabricación de pinceles, son aún muy populares en Shanlian. Hoy en Huzhou, hay cinco fábricas que producen pinceles, más una en Shalian, que son vendidos tanto en China como en Japón y en los países del Sudeste Asiático.

31 ILLOUZ, Claire: *op. cit*, p.56.

32 LI-JIH-HUA (1565-1635). Q.v.: "Souffle-Esprit. Textes théoriques chinois sur l'art pictural": *op. cit.*, pp.33-34.

33 CHENG, François: "Vacío y Planitud". (T.O. "Vide et Plein. Le langage pictural chinois". París: Du Seuil, 1979). Trad. española de Amelia Hernández y Juan Luis Delmont. Madrid: Ediciones Siruela, S.A., 1993, p.87.

34 *Op. cit.*, p.68.

35 YANG BO-DA: "Las flores de loto de Yun Shouping". (Trad. Wu Xùn). China Revista Ilustrada n.º.12/1990. Beijing: Corporación China de Comercio Internacional del Libro, diciembre 1990, p.34.

36 *Op. cit.*

37 SHIH TAO. Q.v.: "Souffle-Esprit. Textes théoriques chinois sur l'art pictural": *op. cit.*, p.30.

38 PELISSIER, Roger: "China entra en escena". (T.O. en francés: "La Chine entre en scène", por René Julliard). Trad. de Alcira González Maleville. Buenos Aires: Compañía General Fabril Editora, S.A., 1967, p.9.

39 *Op. cit.*, p.28.

40 Q.v.: "Pintando con los dedos...". (Trad. de Wu Xùn). "China Revista Ilustrada", núm. 1/91 (Director Xing Yan). Beijing: Corporación China de Comercio Internacional del Libro, 1991, pp.30-31.

41 Q.v. la introducción al catálogo de la Exposición: "China. Pintura sobre papel de arroz XVIII-XIX", ROMERO DE TEJADA, P. Santillana del Mar (Cantabria): Fundación Santillana, 1989. Dice: "Se hace referencia a ellos en el inventario de objetos de dicho Museo efectuado en 1887, donde constan en el Departamento de Historia del Trabajo "Ciento doce láminas de papel de arroz, iluminadas con

colores admirables, que colocadas en las paredes de este pequeño departamento representan la civilización de China en todas sus múltiples manifestaciones así como el estado de la agricultura..." y en la sección de Antropología y Etnografía "Colección de figuras, díganse pinturas en «tin sin» figurando castigos.

En la actualidad, de aquellas colecciones de pintura sólo se conservan sesenta y tres cuadros, algunos en mal estado de conservación, de los que se seleccionaron cincuenta para su exposición en la Sede de la Fundación Santillana, en Santillana del Mar.

Este tipo de pinturas, a la aguada sobre papel de arroz, que son de tema chino pero de composición y estética occidental, fueron hechas con la finalidad de ser destinadas al comercio europeo. Los europeos las podían adquirir en los mercados de Cantón y Beijing, cuando no eran las compañías de misiones al regreso a sus países de origen, las llevaban consigo.

Este podría ser el origen de los cuadros que se conservan en el Museo Oriental de los Misioneros Agustinos de Valladolid. Otras colecciones de este tipo de pinturas fueron las remitidas a España hacia 1788 por el naturalista D. Juan de Cuéllar con el fin de incrementar los fondos del Gabinete de Historia Natural, cuando en 1771 por orden del rey Carlos III -más tarde pasarían a formar parte de los fondos del Museo Español de Antigüedades, antiguo Museo Arqueológico Nacional-, y la colección de doscientos cuadros que se encuentran expuestos en el Palacio Real de Aranjuez, donación de un Emperador de la dinastía Qíng (1644-1912) a la Casa Real Española".

42 CERVERA FERNANDEZ, I.: "Pinturas chinas en papel de arroz del Palacio Real de Aranjuez". Madrid: Reales Sitios, 72. Patrimonio Nacional, 1982. Apud.: ROMERO DE TEJADA, P.: "China. Pintura sobre papel de arroz XVIII-XIX". Santillana del Mar (Cantabria): Fundación Santillana, 1989, pp. de la intr.

43 QI WEN: "China". Beijing: Ed. en Lenguas Extranjeras, 1979, pp.232-233.

44 YANG HONG: "Murales en las tumbas de emperadores". Revista "China Construye". V.XXX, nº.8. Beijing: Corporación China de Comercio Internacional del Libro, agosto 1989, p.18.

45 Q.v.: "Jianshui", de SHI LIANDA, en "China", Revista Ilustrada. (Fotografía de Jiang Jingyu). Beijing: Corporación China de Comercio Internacional del Libro, 12/91, 1991, p.33.

46 ZHENG XIANGMIN: "¿Cuántos dragones hay en el muro?". China Revista Ilustrada nº.9. Beijing: Corporación China de Comercio Internacional del Libro, septiembre 1988, pp.10-11.



47 La emperatriz eligió Wanshoushan, la montaña de la Longevidad, como mejor lugar para construir el Palacio de Verano. Está sobre el emplazamiento de los antiguos edificios contruidos por el emperador Qian Long para su madre, Niu Hu-lu. Ci Xi rebautizó el parque, dándole el nombre de Yi he yuan, el "Jardín donde se cultiva la Concordia".

48 Parcial por cuanto, en una pintura china *Ming* y *Qing*, la interpretación está abierta a múltiples sugerencias. Nunca es una obra cerrada, ni un discurso de obras cerrado.

49 Esto ha sido posible gracias a la información facilitada por la Oficina Cultural de la Embajada de la República Popular de China en Madrid: "El grabado en China". Presencia de China. Beijing: Ediciones en Lenguas Extranjeras, s/f., pp.1-4.

TERCERA PARTE :  
CONCLUSION

## 9. CONCLUSIONES FINALES.

Como ampliación a los resultados que se han ido entresacando en los puntos anteriores, cabe destacar las siguientes observaciones finales sobre el signo en la pintura china de las dinastías *Ming* y *Qing*:

1).- Los períodos *Ming* y *Qing* representan, unidos, la culminación de la pintura tradicional y el inicio de una nueva sociedad y unos nuevos planteamientos cara al futuro.

2).- Los signos que emanan de su pintura llevan implícita la abarcabilidad de su inmensa cultura; y por ello se hacen inconmensurables, abarcando el espacio, el tiempo y la materia.

3).- Transportan los sentimientos mediante las distintas pinceladas y densidades de la tinta, que ejercen de vehículo junto con el pincel, para sacar a la luz los contenidos del aforo interno: las ideas y la concepción personal del Cosmos.

4).- Incorpora la metáfora para ampliar su significación y referirse a la naturaleza y a lo social, a través de los objetos representados.

5).- Están inmersos en un hipotético punto de visión, alto o lateral, que permite al observador de las pinturas habitar su espacio donde éste se halle y apreciar montañas y ríos sobrepuestos, unos entre otros; efectos imposibles de alcanzar según la perspectiva de un punto focal. Es, ésta, una perspectiva desde diversos puntos que permite a los artistas dar rienda suelta a su imaginación, romper las limitaciones del espacio y crear un universo artístico. Una nueva concepción de espacio en el que puede no haber un centro de interés determinado ni existe el escorzo.

6).- El dominio de la técnica del uso del pincel y de la tinta china constituye una habilidad muy difícil de lograr, pero que una vez hallada, transmite también, al igual que en la caligrafía china, no sólo técnica, sino la meditación que se ha ejercido antes de comenzar el trabajo.

7).- Una vez han sido depositados sobre el papel o la seda, que son muy permeables, los signos son imposibles de borrar.

8).- Muchos de ellos llevan implícita la imagen simbólica, por lo que se necesita más que una mirada para comprender su significado.

9).- El hombre es el símbolo por excelencia que ayuda a comprender que el ser humano es un microcosmos con la Tierra y con el Cielo, en busca de la unidad total.

10).- La palabra escrita suele formar parte del cuadro, conlleva una categoría icónica y aporta carácter expresivo a la obra. Completa las sugerencias de la pintura: imagen-idea, elementos temporales, subjetividad, etc. Es parte del contexto pictórico, por lo que no debe contemplarse únicamente su sentido literal, sino su participación activa en el entramado del conjunto estético-pictórico.

11).- Los versos pueden convertirse en cuadros y la escritura va más allá de la mera apariencia narrativa y se torna en vehículo de expresión poética, filosófica o religiosa.

12).- Una evidencia entre los chinos, relativa a la intrínseca vinculación de la actividad pictórica con la caligráfica es que, un pintor, al referirse a que van a "pintar una pintura", dicen que van a "escribir una pintura".

13).- La palabra representa la imagen. Caligrafía, poesía, pintura, son, por tanto, un sólo arte en un mismo soporte.

14).- Siempre que hay escritura, generalmente, hay una cierta premeditación.

15).- El signo de la escritura también pueden ser parte única de la pintura; los caracteres se distribuyen en el espacio con la misma intensidad expresiva y formal que esa otra presentación.

16).- Carencia de ornato. Ausencia de elementos no esenciales; tendencia a la simplificación, a la estilización y a la síntesis.

17).- Signos con *eudaimonía*, relacionados con el propio *daimon* aristotélico, con el estar de acuerdo con uno mismo; con el vivir bien como sentido de armonía.

18).- Es un signo ejecutado por el hombre que tiende a unirse con la naturaleza, reverenciando sus formas, identificándose con ellas, idealizándolas y abriéndose a las experiencias que éstas le aportan intrínseca y extrínsecamente, deambulando entre sus pinceladas como entre los jardines del Parque de Beihai, entre glorietas y lagos, cual reposo interno en la ciudad de Beijing. O adentrándose en las encrespadas pendientes y cascadas de un paisaje más vibrante y agresivo de montañas zigzagueantes.

19).- Elementos que contienen una carga de infinita modestia en su caudal de experiencias y sentimientos.

20).- Limpieza de formas. Obras insospechadamente sencillas. Meditación. Hay que tener en cuenta que la secta de la meditación estuvo primero en China para pasar posteriormente a Japón.

21).- Signos naturales como el respirar. Representaciones diáfanas, con una frecuente diagonalidad/oblicuidad y elaboraciones plasmadas en una ubicación "de esquina".

22).- Connotaciones ontológicas y cosmológicas a través de las pinceladas, que en un solo trazo tratan de abarcar al ser y al universo.

23).- Valoración del vacío a través de las diferentes técnicas expresivas. El grabado chino las impulsa la estética en Occidente.

24).- El blanco del soporte es el vacío pintado, con igual carga expresiva y de significación filosófico-espiritual.

25).- Sincretismo de la línea. Expresionismo de formas y pensamiento. Se muestra el espíritu del propio pintor. La unión pintura-meditación y pintor-místico es lo que ha renovado el arte contemporáneo.

26).- A los artistas occidentales les interesa la pureza que emana de los signos de estos pintores chinos. Se admira la pureza espiritual de Pollock. También es significativo que Mark Tobey pasara un mes en un monasterio budhista.

27).- La pintura occidental se había esforzado desde el Renacimiento en conseguir un grado cada vez mayor de realismo, pero la pintura y caligrafía chinas tendían a alcanzar un alto grado de expresión interna, belleza y armonía, que conjugaban con primeros planos y asimetría.

28).- El zen o chan es un trabajo de autodisciplina que dura toda la vida. Repulsa a la simetría porque busca la espontaneidad. En artes de esgrima y boxeo se pone de manifiesto la renuncia a la respuesta calculada. Y en el

*kabuki* se altera ligeramente la disposición geométrica para naturalizar el orden.

29).- En consecuencia, los signos de la pintura china *Ming-Qing* no se ordenan para mostrar con fidelidad la imagen reproducida. El pintor no está preocupado ni interesado especialmente en mostrar la tridimensionalidad. Sólo son los signos que forman parte de una pintura en la que la referencia del tiempo participa más concretamente, en los que existe algún interés por facilitar la comprensión de los hechos al espectador.

30).- Utilizan, por tanto, el color no para producir luz/sombra, sino para expresar otras cosas: como por ejemplo los paisajes del alma.

31).- Son también signos que, para contemplarlos en su más profunda verdad, hay que acercarse con el perfecto estado de ánimo, con el "ojo adecuado" de Plotino y el concepto idea de Platón. Es necesaria una puesta en situación previa: meditar y reflexionar para acercarse a su inmanencia y trascendencia.

32).- Donde el mensaje intrínseco de la caligrafía se pone de manifiesto en el "*Hsi-Tzu-T'a*" o pagoda compasiva con los caracteres, ejerciendo de catarsis. Es el lugar donde se quemaban los papeles ya utilizados, purificándolos de los contenidos de experiencias anteriores.

33).- Signos en los que está presente el *jen* (moralidad en Confucio); donde hay un confucionismo que aboga por la filantropía, que enseña a ser filántropo, a hacer el bien en la comunidad, a dominar el egoísmo. Confucio manifestaba su interés por una educación no clasista. Punto de vista bastante parecido al de Sócrates. Benevolencia, filosofía oficial, eminentemente práctica; gobierno que tiene por fin

la felicidad del pueblo, democracia, moderación. Importancia en ambos de los signos de la vida diaria.

34).- Puede percibirse en ellos una ética religiosa a través de los signos de la vida diaria y los hechos cotidianos de la sociedad, que se muestran a menudo en las pinturas, más que en los actos o ceremonias. Y esto es así porque el sentido de la vida se extiende a la totalidad de la existencia, no solamente al aspecto religioso.

35).- La dinastía *Ming* incorpora signos con ritmo vital, orgánico, natural, que van abriéndose a nuevos tipos de lenguajes y nuevos escenarios de desenvolvimiento.

36). Pero también hay una mirada al pasado, a retomar lo antiguo para inmortalizarlo y llevarlo a las enseñanzas actuales. Y esto de tres formas: estudiando a los clásicos, aprendiendo de los maestros antiguos, e introduciendo algunas referencias puntuales al pasado en sus obras..

37). Surge también una nueva creatividad, que pone de manifiesto el eterno problema del pintor con la hoja en blanco. En occidente, desde San Agustín crear es algo que solo se atribuía a Dios, aunque a partir del Renacimiento el pintor pudiera hacerlo también. La pintura china, que ya era creativa antes de iniciarse el período *Ming-Qing* en 1368, va adoptando nuevas proposiciones de sus pintores.

38). Se van incorporando algunos aspectos de la cultura occidental en el seno del país, que más tarde serán susceptibles de asimilar en sus obras.

39).- Aunque la pintura china es básicamente ideacional y busca expresar ideas y no apariencias, va a ir surgiendo un tipo de apariencia camuflada o elíptica, para enriquecer la afirmación del propio poder creativo (*dignitas* del artista) y para sugerir el goce y el sacrificio de éste, pues se quiere dar a conocer y se oculta a la vez. A estos



significados visuales y conceptuales se funde otro elemento insinuado: la presencia del hombre que está realizando la obra y que se introduce en espíritu en la naturaleza, participando ampliamente en su metamorfosis y desarrollo.

40). Y a esto hay que añadir un carácter evidenciador, encaminado a estrechar la relación con Occidente. Se tiene en cuenta en los últimos años el comercio exterior: la necesidad del pintor de dar a conocer su país en un nivel social, intelectual y metafísico. De ahí el *marketing* y la proyección al extranjero que precisan sus obras. La influencia occidental supone una mirada al exterior, que incorpora trae aspectos a considerar.

41).- Manifiesta originalidad china; ya decía Fernández Arenas refiriéndose al valor de lo original en cualquier cosa que sea realmente china, que: "... estas gentes muy raramente, por no decir nunca, imitan o copian las creaciones de otros países. Todas nuestras más auténticas descripciones coinciden en este aspecto y observan que su forma de gobierno, lenguaje, carácter, vestimenta y cualquier otro de sus rasgos característicos ha continuado sin ningún cambio a lo largo de miles de años. Este hecho evidencia el mérito".<sup>1</sup>

42). Es la primera forma de arte abstracto y funde dibujo, pintura y grabado, envuelta en música, que cada autor interpreta según su emoción.

43). La grafía realizada es palpitante. Está más desnuda, desprovista de ornatos y encubrimientos; es sincera, menos sofisticada: síntesis, esencia y verdad de lo esbozado para desnudar el alma y hacer un arte donde las pinceladas no son monótonas ni sistemáticas, sino que hay tensiones que articulan la expresión del lenguaje rítmicamente.

44).- Y así como en la naturaleza, la energía generada por la materia escribe sus signos en el espacio, así la energía de la mente humana es capaz de generar toda una serie de éstos sobre el soporte de la pintura.

45).- También son signos sensuales, que tienen que ver con los sentidos implícitos en el ser humano.

46).- El taoísmo contenido en los signos incorpora uno de los pensamientos más avanzados de la humanidad: el del *Tao Te Ching*, una ideología innovadora y sencilla, donde *Tao* es el ser supremo que podría traducirse por *Logos*, pero un *logos* estoico, que como el griego trasciende en el tiempo; semejante a las filosofías estoicistas y neoplatonistas, incluidas también más tarde en las diversas *gnosis*.

47).- Los signos budhistas habían llegado con Ruta Seda en tiempo de los *Han* a través de la India y ya en la dinastía *Sung* compartirían importancia con los del taoísmo popular, pero dando más importancia a los hechos de la vida cotidiana que a la metafísica, donde el *Shang Ti* era el Señor Superior y *Tien* era el Cielo.

48).- Los neoconfucianistas une los tres contenidos y vocabularios: confucionista, budhista chan y taoísta. Al final de la dinastía *Qing* se percibe la ideología místico-religiosa-revolucionaria que se estaba gestando. Más movimientos campesinos que se traducen en un la pintura y en sus signos que anticipan la Revolución de 1912.

49).- Pero hay más aún: los signos de la pintura china *Ming* y *Qing* no transmiten *stress*, no manifiestan culto a la personalidad, por lo que hay pocos retratos, y es generalmente una pintura de exteriores que no concluye el hecho plástico.

50).- No hay moda ni consumismo. Sí hay: retiro y ascetismo. Vivir, observar y procurarse un tiempo para pensar. Es, en definitiva otra forma de ver la realidad. Una percepción inteligente del ser y del mundo.

40).- En Occidente, el *iconócete a ti mismo!* es una máxima clásica en Occidente. Pero la mera representación en la pintura no es capaz de introducir en el conocimiento completo. La pintura *Ming-Qing* profundiza en el interior del propio ser y en su entorno natural. Incluso a veces los pintores se retiran de la vida pública para dedicarse a "ese conocimiento", a la búsqueda de "esa luz" con mayor intensidad.

41).- Roland Barthes, en "El Imperio de los signos", decía que "El arte occidental transforma la <<impresión>> en descripción".<sup>2</sup> La pintura que se está tratando muestra lo más profundo del alma del artista en cada signo del paisaje presentado. Las briznas de hierba se asemejan a la escritura caligráfica; los tallos y las hojas del bambú a la entereza del ser humano; es decir, acercan la impresión de la naturaleza al individuo, que la sitúa como su maestra. "Exteriormente, la naturaleza ha sido mi maestra, pero interiormente sigo las fuentes de inspiración de mi corazón" han permanecido como una máxima eterna en la teoría de la pintura China, donde la mirada sale de su contexto material.

42).- Pues bien, el hecho oriental ha ido depositando paulatinamente una serie de sensaciones, que de alguna forma han trascendido al exterior, ya sea consciente o inconscientemente y que han dado como resultado presencias, relaciones, connotaciones, influencias, apariencias u otros estados intrínsecamente ligados a éste en artistas occidentales de la pintura contemporánea. Es un aspecto importante del signo, cuya trascendencia que merece se va a contemplar a continuación.

### 9.1. TRASCENDENCIA A OCCIDENTE.

1).- Hay que decir que a lo largo de los siglos, tanto al continente asiático en general como al Lejano o Extremo Oriente y a este Gigante Milenario que se estado mencionando hasta este momento: China, se les ha venido contemplando como a ese otro tan diferente de las concepciones universales de Occidente. Un otro desplazado por los intereses prioritarios del yo de nuestra civilización, a la que se ha querido disfrazar como la gran verdad de la humanidad, sin tener en cuenta que esa otra mitad del mundo ya contaba desde la antigüedad y así continúa hasta nuestros días, con tan alto nivel de pensamiento, que resulta imprescindible evidenciar el más profundo reconocimiento desde este otro lado del sol.

2).- No obstante a este vivir de espaldas al otro inherente por lo general en las dos culturas, ha habido algunos momentos en la historia en los que se han realizado **acercamientos cruciales**: relaciones entre China y el Imperio Romano en el siglo III, transcendencia a Europa del papel descubierto en el año 100 por un mandarín chino de Palacio,<sup>3</sup> Ruta de la Seda, intercambios de las perlas (de Roma hacia China), de las bailarinas y los acróbatas (hacia China y la India), proyección de China hacia Occidente durante los años *Tang*, movimiento del arte de Oriente hacia Occidente por parte de los jesuitas, influencia de Castiglione en la corte china del s.XVIII, implicaciones territoriales a raíz de las numerosas contiendas entre potencias, colonias en algunos emplazamientos geográficos, movimientos migratorios, Exposiciones Universales, etc. Todo ello ha ejercido una influencia estética a nivel mundial:

3).- Rusia, con su proximidad geográfica se erigía en el receptor ideal. Terrenos anexionados a raíz de

tratados establecidos con China e intercambios continuos dado su especial enclave geográfico fueron dejando un poso; presencias de estas influencias en los artistas e intelectuales, que desembocarían en los pintores rusos de nueva concepción abstracto-espiritual hasta entonces no contemplada. Kandinsky con sus libros "De lo espiritual en el arte" y "Punto y línea sobre el plano" crearía un vocabulario de línea-color para que pudieran expresarse estos creadores, donde lo bello era lo que brotaba de la necesidad anímica interior. Decía:

"Cuando se elimina el elemento figurativo de la composición melódica y se descubre la forma pictórica subyacente, aparecen formas geométricas primitivas o una estructura de líneas simple que apoyan un movimiento general".<sup>4</sup>

4).- En Holanda, la anexión de Portugal a España por Felipe II había dado un impulso decisivo al comercio holandés, que hasta entonces se había abastecido en Lisboa de las especias y productos de Extremo Oriente. Cerrado este puerto, hizo del comercio ultramarino una tarea nacional e inició su política colonialista con la fundación de la Compañía Holandesa de las Indias Orientales (de 1602 a 1798), arrebatando a los portugueses sus factorías de Java, Sumatra, Malaca; las islas de la Especería. Este hecho sería trascendental para la difusión del arte oriental, a nivel general. La transcendencia llegaría en 1719 a Augusto el Fuerte, que adoptaría el nombre de *Ex Oriente lux* para el festival que llevaría a cabo en el Palacio Holandés de Dresde. Esta frase: <<*Ex oriente lux*>>, evidenciaba para Luis XIV en Francia al Sol naciente, símbolo de su soberanía. De hecho era conocido como El rey Sol; astro que queda perfectamente representado en la bandera de Japón.

Mondrian, entre Holanda, París, Londres y Nueva York, desarrollaría teorías en este sentido; un ascetismo estético que buscaba la plástica pura y que llevaría a cabo a través del neoplasticismo. También el suizo Johannes Itten introduciría las influencias orientales en Bauhaus, inventando la Teoría del Contraste, inspirada en los principios del yin y el yang.

5).- Inglaterra había realizado varias expediciones diplomáticas a China; se habían dado las Guerras del Opio y contaba con la presencia en Hong-Kong. Admiradora de su arte, introdujo la decoración chinesca en el Brighton Pavilion, que fue edificado entre 1815 y 1821, y concebida por John Nash, mostrando un exterior hindú y un interior sínico, vistos con el criterio occidental de lo que era Oriente: un todo. El British Museum, el Victoria & Albert y la Percival Foundation, por otra parte, se constituyeron en focos estratégicos para la comprensión de estas estéticas.

La moda china influyó profundamente en el paisajismo inglés y, tras él, en el de toda Europa<sup>5</sup>. En Inglaterra, Francia y Alemania se publicaron álbumes que contenían verdaderos hallazgos en lo que concierne a fantasía, y que sugerían su aplicación a objetos de toda clase y del material más diverso. Y es a partir de la Revolución Industrial cuando surge una estética de dos teorías: a favor y en contra de la máquina, así como de abstracción y figuración. En Inglaterra se adoptó la idea de educar al artista mediante la creación de Escuelas de Diseño y al público en general mediante la ubicación de Museos. Así, frente al dibujo del natural, surge la geometría abstracta, desarrollada por Owen Jones en 1856. Posteriormente, Christopher Dresser, alumno suyo, viajaría a Japón trayendo material a Occidente en el que se inspira para sus trabajos.

El Art Nouveau surgiría a finales del siglo XIX en Inglaterra, difundiéndose desde Londres por toda Europa Occidental, inspirado en el japonésismo, en un deseo de retornar a la sensación primitiva, y utilizando colores puros y planos. Los pintores franceses: Bonnard, Denis, Maillol, Ranson, Sérusier, Vallotton y Vuillard, reunidos por los hermanos Naton en la Revista *Revue Blanche* se constituyeron en los mejores seguidores de este japonésismo.

6).- Francia, por otra parte, estaba presente en Indochina y le llegaban las influencias a través del resto de Europa. Hay que tener en cuenta que Lyon pasaría a ser la última capital de la seda, donde se venían realizando desde el siglo XIV grandes ferias, junto con las de Champaña. Delacroix también iba buscando el Oriente cuando en 1832 desembarcó en Marruecos; y Vicent Van Gogh, de igual forma, en febrero de 1888 decidió instalarse en Arles porque le parecía que la luz de primavera era semejante a la de Hokusai. En Mayo, con la llegada de la primavera, escribiría a su hermano Theo diciéndole que se sentía como en Japón. Manet (1832-83) en el **"Retrato de Emile Zola"**, de 1868, introduciría tanto la figura de un japonés mediante la táctica del **cuadro dentro del cuadro**, como un biombo en el que aparece una temática paisajística propia de Extremo-Oriente. Monet (1840-1926), por otra parte, pintaría su serie de Nenúfares con una nueva concepción de espacio en el que no se da ningún centro de interés determinado, como ocurre generalmente en la pintura china tradicional, y los presentaría por primera vez en la Exposición Universal de París del año 1900.

7).- En Alemania, el *I Ching*, con el texto de Richard Wilhelm, libro milenario con toda la tradición del *Tao* y basado en el sistema que se remonta a Lao-

tse, abrió una nueva línea de percepción del mundo a través de contenidos orientales, en el que sus elementos de significación se conjugan paralelamente a las teorías de los pensadores anteriores. El Museo de Berlín ofrecía también una amplia panorámica de estas culturas, cuyas influencias, presencias o relaciones irían incorporándose en expresionistas y conceptuales de la pintura y en las actividades artísticas en general. No hay que olvidar que ya la pintura de la dinastía *Tang*, entre los años 618 y 907 era expresionista. Ha sido considerada como la etapa que mejor contemplaba esta tendencia creativa en China.

8).- En Austria, el pintor Koloman Moser (1868-1918) recogería estas influencias efectuando algunas obras inspiradas en trabajos sobre madera japoneses. Y también lo haría Oskar Kokoschka (1886-1980), pintor austro-británico, a través de las implícitas en el estilo en boga: el *Art Nouveau*, que había llegado a Viena, vía Munich y artistas británicos. Imprimió una fuerte penetración psicológica y recreó su interior en un conjunto **expresionista**, como así sucede en la pintura que realizó para un abanico a Alma Mahler. Una atmósfera chino-japonesa destapa el velo a un pensamiento apriorístico orientalizante, incluso en las tonalidades, la gestualidad y en un soporte tan emblemático como lo es el abanico. Otro aspecto a tener en cuenta sobre estas presencias en Kokoschka, es que en la segunda década de este siglo también había realizado ilustraciones para la obra de Karl Kraus titulada **La muralla china**, a base de grafismos muy gestuales. Arnulf Rainer, por otra parte, nacido en 1929 en Baden (Austria), considerado como uno de los líderes del movimiento abstracto, e iniciado a los 23 años en el estudio de la mística cristiana y de las doctrinas de la meditación del Lejano Oriente, expuso en Tokio a los 33 años una producción plástica de interiorización filosófico-religiosa y nueva



espiritualidad en el arte, que evidenciaban un amplio conocimiento de este arte milenario.

9).- Italia, por otra parte, había tenido tradición mercader; los genoveses se habían enriquecido con el comercio de la seda, y fueron dos piamenteses quienes crearon en la Lyon francesa esta industria hacia la mitad del siglo XVI. Algunos, como Piero Dorazio (1927) o Piero Manzoni (1933-63) participarían del **Movimiento Zero**, en Europa. Otros, como Francesco Clemente y Sandro Chia, de la transvanguardia italiana, viajarían y trabajarían algún tiempo en la India.

10).- En cuanto a Portugal y España, los mercaderes portugueses se establecieron en Indonesia y sur de China. Concretamente en Macao estuvieron desde el s.XVI y colonizaron Formosa (actual Taiwan), antes de que lo hicieran los españoles y holandeses, que serían posteriormente erradicados por los chinos. A esto hay que unir la histórica presencia de España en Filipinas. Otra información llegaría por medio de los misioneros, que iba siendo recogida por los diversos Museos Orientales. Y a esto hay que añadir también la influencia del japonismo que se introducía en España por medio de las llamadas chinerías, del **Art Nouveau** y de los **nuevos giros estéticos** llegados de Francia, Inglaterra, Alemania y EE.UU.

11).- Y va a ser entre los años 40 y 60 cuando el **Expresionismo Abstracto Americano**, -la Escuela de Nueva York-, rescate entramados de la estética oriental, con esa concepción de **espacio sin estructurar** que se ha indicado antes en Monet, para incorporar unas veces caligrafías, otras gesto, monocromías, visiones interiorizadas y fuerza expresiva despojada de patrones clásicos encorsetados que daban paso a una vía ilimitada en extensión, con la que posteriormente irían conectando muchos artistas interesados en esta nueva

forma de ver la pintura, que tiene mucho de filosofía. El interés de algunos de ellos fue más lejos todavía, llegando incluso, como en el caso de Mark Tobey, a viajar a China y Japón; en este último país permanecería un mes viviendo en el interior de un monasterio budhista.

Y como una versión de reacción a este expresionismo abstracto surgiría un *Pop Art* americano, que aún despojándose de muchos de los contenidos y apariencias internas como los que se están entresacando, conserva cuando menos, algunas características como: las tintas planas, frecuente incorporación de la letra dentro de la obra y una línea de pensamiento que recoge la herencia del momento, los signos populares y el mundo de la imagen que, como en la obra de Andy Warhol donde presenta a Mao Tse Tung, refiere en un solo instante a un recorrido milenario por el arte chino y el Extremo-Oriente.

12).- El hecho oriental, pues, del que China se constituye en pilar fundamental e intrínseco, ha ido depositando paulatinamente una serie de sensaciones, que de alguna forma han trascendido al exterior, ya sea consciente o inconscientemente y que han dado como resultado: presencias, influencias, relaciones, connotaciones, apariencias u otros estados intrínsecamente ligados a éste, en algunas realizaciones occidentales, cuyos artistas han sabido expresar, de una manera personal y magistral, un cúmulo de inteligencia, espiritualidad, fuerza y sensibilidad inconfundible y verdadera, capaz de traspasar fronteras culturales y mostrar ese algo más que les hace irrepetibles.

A continuación se incorpora, mediante una visión personal, realizada en base a un acercamiento hecho a la obra de cuatro artistas contemporáneos (Joseph

Beuys, José Manuel Broto, Per Kirkeby y Cy Twombly), las connotaciones, presencias o apariencias relacionadas con China y Extremo Oriente que se perciben a través de los signos que conforman sus obras.

## 9.2. PRESENCIAS EN CUATRO ARTISTAS OCCIDENTALES.

1).- Joseph Beuys, cuyo origen se sitúa en Kleve (Alemania), nace en mayo de 1921; en el mismo mes que Buddha. Desde su infancia estaba inmerso en el las creencias religiosas, predominando la idea de Cristo, aunque también le interesaban otros desarrollos espirituales, pues en ocasiones demostró que se sentía heredero de los celtas; de un Oriente cercano que más tarde ampliaría. Los mismos títulos de algunas de sus obras ya contestan a esta inquietud.

Algunas de ellas las denomina con vocablos conocidos e inventados, que también los llevaría a la plástica gráfica a comienzos de los años 50. Se refería al Gengis Khan, a los tártaros y los mongoles a través de los materiales utilizados y realizaría obras como: "Eurasia nº.32 movimiento de la sinfonía siberiana", "Bastón de Eurasia" o "Correo del Gengis Kan". Este príncipe de los mongoles, que en 1215, durante la dinastía *Jin*, conquistó el norte de China, se constituiría en fuente de admiración de Beuys durante toda su vida, por lo que no es de extrañar que se haya inspirado en él y en su imperio, a veces simbolizado por materiales como el hierro, cobre, o por elementos como el tambor o las mantas de fieltro que le acompañarán en sucesivas etapas.

Con todo esto está implícito en Beuys un deseo de superar las fronteras políticas entre el este y el oeste; entre Oriente y Occidente. De llegar a una

unidad no solamente en sus obras, sino también y principalmente en las gentes de este mundo, de las que parece erigirse como pastor de almas. Y así se percibirán en él signos artísticos y conceptuales de varias naturalezas: budhista, confucionista, taoísta y chamánica.

Le interesaba lo espiritual y lo social: el mundo y las sustancias de la naturaleza, pero en una concepción a nivel de conjunto universal, mundial. De ahí la necesidad de profundizar en Oriente y en su filosofía, implícita en los discursos creativos. Tuvo un amigo: Robert Filiou, adepto y practicante budhista, con el que se supone mantenía conversaciones conceptuales y que realizó los preparativos para que pudiera llevar a cabo la entrevista con el soberano espiritual y temporal del Tíbet, con la encarnación de Avalokitesvara, el vasto océano o Dalai Lama en 1982, concretamente en la ciudad de Bonn, en Alemania. Iba a realizar una acción en capital de la República Popular de China y quiso hablar con él para exponerle sus ideas sobre <<plástica social mundial>> que le inquietaba; de cómo esta plástica social transformaba el pensamiento en arte.<sup>6</sup> Frases como: "Me ha interesado sobremanera la espiritualidad asiática" o "El elemento oriental, lo asiático, me ha fascinado tremendamente",<sup>7</sup> que le contara Beuys a Rolf Gunther Dienst en 1970 ponen de manifiesto también su intrínseca vinculación con esa otra cultura a la que se hacía mención anteriormente.

Pero es a raíz de estas conversaciones con el Dalai Lama cuando parece ser que Beuys quedó entusiasmado e inmerso en su mundo conceptual. Y es que, en la mejor obra de Beuys, que es su propia vida, parece atisbarse una lectura paralela que remite al Buddhismo de Asia Central y del Tíbet, que considera a todos los hombres como sus hermanos, cualquiera que sea su raza, nacionalidad o religión a la que pertenezcan y que está

impregnado de espíritu de tolerancia perfecta y de respecto por otras creencias. También se van a dar otras evidencias que van a ir asomando en una escalera de fases trascendentales, de ciclos de vida/muerte y nuevas vidas o reencarnaciones metafóricas:

- La primera es: cuando cae herido en la Guerra de Crimea y le rescatan nómadas tártaros untándole de grasa y envolviéndole en paños de fieltro. Estos paños y esta grasa se convierten en signos metafóricos, purificantes, que se erigen en vehículo hacia un nuevo nacimiento en el mundo, hacia la consecución de un nuevo karma.

- La segunda encrucijada se produce en 1957 cuando decide abandonar los estudios de medicina para dedicarse por completo a las actividades artísticas. Otro episodio catártico de la energía y que le va conduciendo cada vez más cerca del nirvana y de la naturaleza del arahat; del Digno o Santo Impecable que ha recorrido el Noble Sendero Octuple; quien nada tiene que aprender y ha alcanzado la Liberación; y quien llegó al grado supremo de santidad; es decir, al cuarto, el Nirvana, que es el que se eleva por encima del *Hamsa* o del Yo.

- Una tercera, más profunda, acontece en 1986, cuando en Düsseldorf es víctima de un fallo cardíaco.

Al acercarse al trabajo de Beuys, se puede comprobar que está conformado por una búsqueda apriorística, concebida, en gran parte, por signos materiales que él mismo iba recogiendo de objetos viejos o de deshecho. Esos materiales y algunas sustancias son trozos de vida ya vivida que rescata de la muerte para recrearlos en nuevas presencias. Otras, como la miel, la grasa o la sangre son transparencias de existencia y de dolor de la misma naturaleza,

símbolos trascendentales de experiencias cíclicas, de potenciales renacimientos.

Pues bien, con estos materiales de deshecho y esas sustancias construye nuevas sintaxis plásticas que son como los itinerarios de su *karma* intelectual; de ese concepto ligado con la condicionalidad de los fenómenos existenciales cuya captación exige intuición e iluminación. Un *karma* o *karmas* que en Occidente se ha supuesto en relación con su significado textual: el de acción, o acciones, aunque en el sentido budhista implica exclusiva y excluyentemente voliciones generadoras de actos saludables o nocivos a través del cuerpo, de la palabra o de la mente; *karma* que refiere también, como ya se dijo anteriormente, a la suma de las acciones, méritos y culpas, en un balance integral de carácter moral.

En cuanto a la moralidad que se manifiesta en la vida y en la obra de este creador en el que parece hallarse una metáfora del *Shang Ti*, hay que tener en cuenta que del carácter karmático dependen, en todo sentido, la naturaleza y la calidad de cada renacimiento individual, pues según hayan sido los pensamientos, palabras y obras en vidas precedentes, ese será el resultado del consecuente merecimiento. Así, como el Buddha de la Benevolencia, Beuys se estremece con esos trozos de existencia y los hace partícipes de una integridad más elevada; los acerca a su alma benéfica y en unas acciones, como originadas por su Cuerpo de Transformación, parece recrear una naturaleza de Señor iluminado. (Iluminación que hay que entender como una captación directa de la verdad; la penetración intuitiva en la naturaleza de las cosas que procura la liberación completa).

Y esta moralidad evoca también un carácter confuciano, a través del comportamiento social de su

persona y de los signos externos de la apariencia física, en su modo de vestir: sombrero de caminante, cartera de proletario, humildad en la forma de conducirse. En el supuesto de que el hombre es bueno por naturaleza, en el cultivo de la personalidad, sin quererlo, a través de las artes y recreada por medio de eventos y rituales de la existencia. Y en su mente la claridad y la luz resplandeciente del Buddha, puesto de manifiesto en cada una de sus rotaciones, mutabilidades e impermanencias, de la fugacidad de lo concreto de sus acciones que se mueven en el terreno de los acontecimientos que se suceden; y que manan uno tras otro como un conjunto de olas recurrentes en la percepción, en la mística y en la conducta que va en pos del conocimiento. De ese conocimiento al que se refería Rudolf Steiner cuando decía que <<quien quiera entrar en el Sendero del Conocimiento superior debe ejercitarse en desvanecer su yo con todos sus prejuicios. Cuanto más lo consiga, tanto más las cosas podrán entonces, penetrar en él; sólo los grados más elevados de esta dedicación desinteresada hacen al hombre capaz de asimilar los hechos espirituales superiores que lo rodean por todas partes>><sup>8</sup>

Beuys deja patente la profundidad como ser humano; desde su espíritu compasivo muestra situaciones, interpretaciones que van desde el amor a los animales a un conjunto de aconteceres y reflujos en las que se halla envuelto, y que por fuerza de las circunstancias le conducen a un fin que es siempre el punto inicial de un nuevo comienzo en el tránsito supremo. El dolor, el nacimiento y la muerte indicados antes, son parte de un ciclo, de una rotación continua. La creación, la gestación de los seres, las diversas catarsis están implícitas en su entramado artístico conceptual.

Estas acciones y estas obras se asientan en la noche de los tiempos y en la más rabiosa actualidad.

Hay una vigencia de doctrina que escapa a cualquier acotamiento temporal. Es un tiempo infinito, una referencia de signos que están por encima de lo vivido, de lo aprehendido, que se abren al pasado, presente y futuro como la sintaxis de un sutra; como un discurso de Buddha o un hilo invisible donde se ensartase un conjunto de piedras preciosas. Donde su carismático traje de fieltro puede implicar tanto una relación con el presente, con una nueva existencia, o con el mítico pasado de Oriente o Extremo Oriente.

Evidente en la lectura espacial de sus acciones es también la figura del chamán; a veces elíptica, en ocasiones con mayor permanencia, sobre todo en algunos de los ambientes sugeridos por el *Shunyat*, por aquello no advertido por la experiencia; cuernos de rinoceronte, manifestaciones de la sangre, "¿Cómo enseñar las imágenes a una liebre muerta?", Acción "Coyote", "I like America and America likes Me". En el norte y centro de Asia la figura del chamán ha tenido relevancia dentro de la India y China. Los emperadores de la última dinastía, por ejemplo, consultaban a estos pseudo sacerdotes conductores de almas, magos o videntes a los que se les creía con ciertas dotes para la adivinación.

Y paralelo a estas realizaciones, Beuys entrega sus retiros espirituales a la técnica del *Mo-hua* y a la acuarela. Descansa en la línea y en las aportaciones a su álbum de dibujos, a la manera como el taoísta lo hace en el primer estadio *chang*, aquel que Lao-tse llamaría habitual o eterno. He aquí, pues, otra connotación más personalista, mística e individual que las anteriores, pero que también se da en el estilo de vida de este hombre iluminado. Es un aspecto más quietista, movido por el amor y la armonía, que saca a la luz el infinito gozo que es capaz de generar el autor con su obra a través del brillo de los sueños y



que devienen entre las formas del universo, en un ejercicio espiritual del espacio de las empatías, los ritmos vitales, las insinuaciones y el vacío.

Otros signos que remiten a sugerencias taoístas en sus obras son las medias-cruces, que se presentan como una de las dos mitades de la evidencia. Y que refieren al yin y el yang, vida y muerte, blanco y negro; dualidades inherentes a la existencia. Y también en su "Amor a la Naturaleza", que pone de manifiesto con una acción que lleva este mismo nombre, para que no quede ninguna duda de su apego al universo y a todo lo que en él existe.

Así pues, dentro del alcance de resultantes específicos en la obra de Beuys está presente el frío y el calor, el ayer y el hoy. Espacios que sobrecogen, donde habita la energía capaz de reconstruir sensaciones ocurridas, vehiculizándolas en el presente, o elevándolas del plano temporal. Donde hay sonidos de los Caballos del Gengis Kan emocionando, calentando las secuencias de la percepción. Donde hay vida y muerte; espíritu en el "Bastón de Eurasia"; materia, reunión de sensibilidades; atmósferas para sentir. Pizarras: didáctica confuciana y budhista, contenedores del flujo didáctico y espiritual. Y en definitiva: Euritmia, música, poesía, implicaciones de los sentidos y de la naturaleza en un libre equilibrio espiritual que interpreta el espacio como un escenario de filosofías.

2).- José Manuel Broto nace en Zaragoza, en 1947. Su obra es un continente iluminado de profundos resplandores que reverberan su cosmología interior. Ching Hao ya le hizo un comentario en el catálogo de la exposición "En la Pintura" del Palacio de Cristal del Retiro, en los meses de Abril y Mayo de 1977. Lo titulaba: "La pintura se despliega como bandera".<sup>9</sup>

Broto, en esa ocasión presentaba las obras monocromas: "Dos cuadros", "Dos cuadros I" y "Dos cuadros II", en una búsqueda de equilibrio espacial, espiritual, y en la difícil tarea de plasmar la luz interior que se escapa de los pinceles. En las tres desarrolla un lenguaje sintético, de apariencia sosegada, casi terapéutica y carente de ornatos, a cuya conmensuración hay que acercarse expresamente, con el fin de participar en esta filocalía tan intrínsecamente vinculada a la limpieza de formas, a <<decir mucho con poco>>, a la estética chan y taoísta.

Con las pinturas que posteriormente, en 1987, expuso en el Museo Español de Arte Contemporáneo, este gran artista nos eleva a los espacios chinos y japoneses, a algunas de sus estructuras, ritmos y conceptos.

En 1990 realizaría una exposición colectiva en el Yokohama Museum of Art, de Yokohama (Japón). A partir de esta fecha algunas de sus obras sugieren nuevas presencias en la gestualidad, en el tratamiento y la grafía; por ejemplo, en la titulada "Sefarad V", de 1992, se perciben pulsaciones y ritmos espaciales que dejan ver el inmenso caudal conceptual volcado en su topografía. Trae a la memoria aspectos puntuales de la pintura "The Moon Goddess Ch'ang O",<sup>10</sup> de la dinastía Ming y de las disposiciones que adoptan los caracteres chinos en la escritura; por ejemplo, con la realizada en "Sailing on the Wu River",<sup>11</sup> de la dinastía Sung del Norte.

Y estas relaciones van a ir discurriendo a lo largo de la última etapa. Son fragmentos de escritura poética que se mueven en el infinito, donde domina el espíritu y la vida, en un espacio flotante que tiende al equilibrio de tensiones. Donde hay gamas calientes y frías; dualidades del yin y el yang y colores

desparramados. En resumen: ritmo, melodía, armonía y de formas que exceden a lo aprendido por los sentidos clásicos occidentales, donde se dan cita los entramados de un nuevo conocimiento, personalizado, en este caso, en el buen hacer de José Manuel Broto.

3).- Per Kirkeby nacido en Copenhague, el 1 septiembre de 1938, participa en 1981 en la muestra "*A new spirit in painting*" y lleva a cabo Exposiciones colectivas en Tokio (1987) y en Osaka (1988). En algunos de sus escritos se refiere a Asia Central, a Samarcanda, en otros tiempos Dorada Samarcanda, tierra de Tamerlán, que se casó con mujer china. Realiza varios viajes a Groenlandia a lo largo de su vida. Se licencia en Historia Natural, en el área de geología cuaternaria ártica. En 1979 publica el libro de ensayos titulado: "El estudio de la naturaleza".

Kirkeby incorpora las piedras en sus composiciones como un reflejo de la sencillez y la fuerza estética. Sus "*Stenene*" (piedras) colocadas en el suelo en 1968 es un tránsito por las tierras de Groenlandia y remiten a la estética japonesa y a una simplificación cercana al *minimal*. Las mueve de su contexto, pero sin despojarlas de su forma original, que es la más bella a los ojos del *zen*, ni de la intrínseca unión con el ambiente adecuado. Crea una atmósfera de jardín japonés, donde la belleza de una arista o concreción de un enclave natural en el espacio componen la sintaxis de la proposición plástica esencial en ese pensamiento. Este es el caso, también, de algunas obras del artista Isamu Noguchi, que ha expuesto este mismo año en la Fundación Juan March.<sup>12</sup> En la que lleva por título "Tres piedras alineadas", de 1979, por ejemplo, puede apreciarse la familiaridad de ambas concepciones. Otras obras de Kirkeby, de entre las muchas que de nuevo refieren a las formas *chan* o *zen* y a cierta relación con el arte chino y japonés son las maquetas: "*Kleines*

*Modell für Architekturbeobachtung*", 1975 y "*Modell: Tor*" (1981), como también lo hace en Noguchi su "*Abertura*", de 1970, aunque en esta última parece haberse trabajado más el material; haberse pulido. No obstante, las ideas apriorísticas de ambos podrían haber discurrido por derroteros familiares a este tipo de expresión extremo-oriental.

Se dan, pues, en Kirkeby varias relaciones con Asia, la naturaleza, China y Extremo Oriente. Todo esto aparece especialmente en la traducción de sus paisajes, que están realizados con una complexión *wu* de las formas taoístas; formas más opacas y oscuras que las *hsiang* correspondientes al ser, en las que a menudo surge el blanco como fuente de vida, manantial de aguas o cataratas donde el intelectual pone en orden sus pensamientos y medita la filosofía del Cosmos, en una relación paralela con las tierras heladas de Groenlandia. Así, plasma con fuerza y gesto resuelto las vibraciones producidas por el diapasón de la naturaleza y por el profundo enraizamiento del hombre con ella, de igual forma que del *I Ching* emana la armonía de todas las resonancias del mundo. Y a medida que pasa el tiempo, esta entrega se va haciendo más rotunda en cromatismo, en delimitación de los trazos y tensiones espaciales.

En los últimos años se viene diciendo que el hombre occidental actual está pendiente del incentivo del beneficio; esto crea un estado de desorientación que le ha llevado a la crisis; por eso hoy le preocupa la ecología. Pero la ética del taoísta es ecológica y tiene a la naturaleza como modelo de sabiduría. Kirkeby es un taoísta en potencia que se entrega al paisaje de fuerte diálogo y jugosa vegetación, en una presentación abstracta cercana al *Shan shui* chino, donde el *li*, la estructura, parece vinculada a la intrínseca concepción armónica de los antecesores rollos pictóricos.

Similitudes en el ritmo y la resonancia se dan entre la obra "*Nature Morte III*", realiza en 1987 por Kirkeby y el *lí* del paisaje chino titulado: "Viajeros en un paisaje de montaña", cuyo original pertenece al siglo VIII. Y estas relaciones se pueden seguir apreciando en otras pinturas donde, además, hay semejanzas en el colorido y en la disposición de formatos verticales. Otro ejemplo está en las tituladas: "*Birk*" (1987) y "*Nature Morte IV*" (1987), que tienen una articulación sonora y espacial que evoca la realización china "Ciervos y ciervas entre los arces en otoño", pintada con tinta y color sobre seda en el siglo X.

Kirkeby, ligado en las dos últimas décadas a los artistas y países de habla alemana, mantiene contactos con Extremo-Oriente, concretamente viaja a Bali, así como a sus cercanías geográficas: Australia y Nueva Zelanda; zonas, sobre todo la primera, del Archipiélago Indonésio, de impresionante magia, frondosa naturaleza, ritos milenarios y hábitos ancestrales. En su "Exposición de Museo" de 1972 hay una **situación**, unos ambientes que calientan y enfrían la escenografía, con presencias como objetos de madera y textiles; y ausencias generadas por el vacío producido en la anatomía de las telas y los signos emanantes de las imágenes fotográficas o de los objetos reutilizados.

Otra vía de su creatividad está incorporada en las pizarras. Aquí utiliza la tiza sobre *masonites* y le importa principalmente la línea y el discurso que ésta puede originar. He aquí de nuevo otro aspecto de la estética oriental puesta de manifiesto, donde el fondo participa de su propio color original, de una manera implícita pero adaptada a la concepción inicial del artista; sin entorpecer su expresión. Son inscripciones, caligramas que remiten a los antiguos

rayados sobre piedra de la era neolítica y a las primeras escrituras sobre láminas de piedra. Estas presencias se hacen extensivas a los aguafuertes y aguatinas: "*Rückblick*", 1963-1987. Dentro de una referencia atemporal, en la traducción de estos signos, se percibe una carga eurítmica, poética y melódica de mayor cercanía a la escala filosófica del espíritu tao-budhista, en la que la tinta china se constituye en vehículo de la expresión interna. También ocurre con la series "*Sin título*", 1987/88, de 80x120 cms.13

Kirkeby se muestra, en general, como un mosaico de implicaciones, donde las sugerencias quedan atrapadas en diversos tipos de materiales: desde las piedras en su estado natural, a pizarras pintadas, tintas, aguafuertes y otros medios, en una escalera de color del caliente al frío capaz de significar con rotundidad y sensibilidad una parcela de la estética que nos ocupa.

3).- Cy Twombly, de Lexington (Virginia), nace el 25 abril 1928. Le gusta la poesía y admira a los clásicos. Contemporáneo de Rauschenberg y Jasper Jones, se le ha tratado de encuadrar cerca del expresionismo abstracto americano.

En Twombly el principal elemento de identificación con China y Extremo-Oriente está en el grafo, en la caligrafías y en la apariencia interna de sus morfologías pictóricas. De hecho ha realizado textos en griego, donde ya ponía de manifiesto su fuerte atracción por las **palabras**, sus contenidos, trascendencias y apariencias.

Las líneas emanan de sus obras como trozos de vida; músicas reguladas por el diapasón de una armonía que raya en lo filosófico. Así ocurre en "*Proemio*" (*Proem*), 1981, Roma; por citar un ejemplo. A través del

carboncillo, del grafito, pastel y, como no, de la tinta china, el elemento oriental por excelencia que no permite ser retocado y que mejor transporta el *chi* de la existencia, encauza su arte con el vehículo de la moralidad, de la disciplina y del *jen* o benevolencia, humanidad y amor.

Roland Barthes ya entreveía cierto aspecto moral en Twombly y decía, en un catálogo correspondiente a una exposición realizada en 1987 en el Palacio de Velázquez/Palacio de Cristal del Retiro, en Madrid, que <<si se quisiera localizar esa moralidad habría que buscarla muy lejos, fuera de la pintura, fuera del mundo occidental, fuera de la época histórica, en el límite de los sentidos>>.14

Su escritura remite tanto a los orígenes del letrado tradicional de la China Imperial como al más reciente intelectual del siglo XX; a las primeras manipulaciones escritas; incipientes ideografías, que han canalizado las vías más profundas del pensamiento. Algunas veces los grafismos de Twombly se sitúan en una forma de hacer cercana al carácter cursivo de nexos, muy personalizado, a veces mezclada con la escritura oficial; es decir, de un mensaje más claro del texto, en cuyo conjunto, ocasionalmente, se insertan morfologías de la naturaleza u otras tipologías; palabras o frases, soliloquios de la expresión, que Twombly teje y deshace; que articula mixtamente con las mitologías, los héroes y las dialécticas más cercanas a su necesidad interior, como en el homenaje a "Marte y el Artista" (*Mars and the Artist*), de 1975. Como resultado, una invitación a meditar, a pensamientos que no se podrían comprender en toda su magnitud con el mero barrido de la mirada.

Y la significación del mensaje puede llegar a una mayor abstracción, a una mayor libertad en el discurrir

del grafo, como en el caso de la obra "Sin Título" (*Untitled*), de 1967, a cuyo contenido se podría uno acercarse tanto vertical como horizontalmente, con la ambivalencia de un *makemono* y un *kakemono*, donde cada uno de los signos se une con el anterior y enlaza con el siguiente formando un tejido completo, cursivo y perfectamente articulado en ambos sentidos. La obra tiene una estructura lineal, de igual modo que las construcciones escritas de Miaofa Lienhua Jing, realizadas en la dinastía Tang (años 618 al 907).

En estos procesos y estas apariencias surge la manifestación elíptica del *jen* confucionista, cada vez más cerca de la simbiosis con el retiro *chan*, producto que en Twombly evidencia una personalidad pictórica que recrea al *K'ouei-sing* o Dios de la Literatura. Pero la obra de Twombly no especula casualmente con el binomio hipótesis-deducción, sino que hay una lectura lineal, melódica, que representa una parte del dinamismo del cosmos; una homogeneización artística de toda la realidad gramatical de las caligrafías que fundamentan las manifestaciones entre el hombre y la naturaleza espiritual, en un continuo, entre lo tangible y lo que no se ve pero se percibe a través de la trascendencia y la seducción personal de su grafía.

En "*Untitled*" (1970) introduce la naturaleza en carne viva. Paisaje de montañas y corrientes dialogando con sus signos en una interpretación personalizada del espacio, que excede a lo cotidiano. Aquí no hay recursos a postulados metafísicos para sistematizar una visión del mundo como lo haría el *logos* griego. Si hay una interiorización ausente de ideologías y de arraigos metodológicos occidentales tradicionales, que mostraría en 1987 durante la exposición individual que llevó a cabo en el Palacio de Velázquez y Palacio de Cristal del Parque del Retiro, en Madrid.



Twombly expone colectivamente en el *International Festival* de Osaka en 1958. Posteriormente en 1976, también colectivamente, en el Seibu Museum of Art de Tokio, bajo el cartel de "*Three Decades of American Art*". A raíz de este evento, concretamente en 1978, realiza una composición en bronce pintado de blanco, de clara inspiración japonesa, en forma de abanico, que también mostraría en la del Parque del Retiro citada anteriormente. Su título: "*Cycnus*", del Karsten Greve, en Colonia. Más tarde, en 1985 compartirá exposición con el japonés Hidetoshi Nagasawa y otros cuatro artistas más en la Fundación Caja de Pensiones de Madrid.

En definitiva, en la pintura de Twombly fluyen unas vibraciones ontológicas relacionadas con el ser y sus propiedades trascendentales, que se perciben a través de las pinceladas y la escritura. También una cosmología o conocimiento filosófico de las leyes generales que rigen el mundo físico, que saca a la luz de forma natural, fresca y espontánea, recreada mediante proposiciones sencillas, casi terapéuticas. Un tercer aspecto, psicológico, recrea un balance armónico y equilibrado de tensiones, que regula a través de los ritmos y el color, libre de connotaciones egocentristas y vehiculizados mediante una conducta moral que recuerda al *jen* confucionista, cuya conmensuración parece estar articulando las estructuras más intrínsecas de sus procesos en la pintura.

### 9.3. UNA REFLEXION FINAL.

Para terminar, hay que mencionar que el signo en la pintura china, aunque a veces pueda parecer demasiado breve, esquemático, o quizá raro e incompleto, está lleno de profundo conocimiento, inteligencia y verdad. Como bien expresara Baudelaire: "Lo bello es siempre

raro..., contiene siempre un poco de rareza, de rareza ingenua, no querida, inconsciente, y que es esa rareza la que lo hace particularmente bello".<sup>15</sup>

Así es como, con esa peculiaridad, en esa presencia que puede parecer ingenua, que no es sino una expresión intrínsecamente natural, sin artificios, rotundamente ideacional, que no está sujeta a convenciones, imposiciones o delimitaciones, es donde habita el signo en este tipo de pintura, y donde, en un sólo trazo, está contenida toda la filosofía de la extensa cultura de China. Un pensamiento sobre el que Juan Eduardo Cirlot, refiriéndose al taoísmo y la filosofía oriental, ya recordaba el reconocimiento de Schopenhauer, que <<no sólo creía en la existencia de una verdadera filosofía oriental, sino que decía ser ésta la única substancialmente auténtica>>.<sup>16</sup>

Es necesario, pues, conocer estas características especiales para llegar a comprender la pintura china *Ming* y *Qing* en todo su valor artístico, mágico y estético, donde el signo se constituye en presencia viva, ontológica y cosmológica del ser y del orden universal, no por accidente sino como potencia mágica llena de sabiduría, sacralidad y valor estético; horizonte infinito de libertad y de ética ecológica.

Y son estos signos en la pintura china de las dinastías *Ming* y *Qing*, para terminar, los que manifiestan unos ciclos de vida-muerte y nuevas vidas o reencarnaciones plásticas, técnicas y conceptuales, a través del tiempo, el espacio y la materia, que aglutinan en su estructura todo el saber de las dinastías anteriores, erigiéndose en puente hacia la contemporaneidad occidental como forma original de arte abstracto, atajando la distancia que ha existido entre China y Occidente, en aras de continuar profundizando en un conocimiento que incorpora la sabiduría y la

experiencia adquirida desde ambos lados del sol para  
redundar en beneficio de ambas sociedades y culturas.

---ooo0ooo---

## NOTAS.

- <sup>1</sup> FERNANDEZ ARENAS, José / BASSEGODA I HUGAS, Bonaventura: "Barroco en Europa". Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S.A., 1983, p.427.
- <sup>2</sup> BARTHES, Roland: "El Imperio de los signos". (Título original: "L'empire des signes". Ginebra: Edition d'Art Albert Skira, S.A., 1970). Traducción Adolfo García Ortega. Mondadori. Madrid: Mondadori España, 1991, P.103.
- <sup>3</sup> Q.v.: LANDE, Mr. de la: "Arte de hacer el papel, según se practica en Francia, y Holanda, en la China, y en el Japón". (Trad. de orden de la Real Junta General de Comercio, Moneda y Minas por D. Miguel Gerónimo Suárez y Núñez). Madrid: licencia de D. Pedro Marín, 1778, p.210.
- <sup>4</sup> KANDINSKY: "De lo Espiritual en el arte". Barcelona: Barral, 1983, p.119.
- <sup>5</sup> SCHONBERGER, A. y SOEHNER, H.: "El Rococó y su Epoca". [1958]. Navarra: Salvat/Alianza, 1971, p.115.
- <sup>6</sup> Q.v.: Catálogo Exposición JOSEPH BEUYS. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (25-11-93/20-2-94). Madrid: Ministerio de Cultura, 1994, p.256.
- <sup>7</sup> Q.v.: Catálogo Exposición JOSEPH BEUYS. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía : *op.cit.*
- <sup>8</sup> STEINER, R.: "Teosofía". Buenos Aires: Dédalo, 1977, p.133.
- <sup>9</sup> Q.v.: "En la Pintura". Catálogo Exposición Palacio Cristal (abril-mayo 1977). Madrid: Dir. Gral. del Patrimonio Artístico, 1977, pp.9-11.
- <sup>10</sup> T'ang Yin (1470-1524).
- <sup>11</sup> Rollo de tinta sobre papel de Mi Fu (1052-1107).
- <sup>12</sup> Del 16-4-94 al 26-6-94.
- <sup>13</sup> Aguafuertes y aguatinas. (Maximilian Verlag - Sabine Knust, Munich).
- <sup>14</sup> BARTHES, R.: En "Textos sobre Cy Twombly". (Catálogo Exposición Palacio de Velázquez/Palacio de Cristal del Retiro en 1987). Madrid: Ministerio Cultura. Dir. Gral. de Bellas Artes y Archivos, 1987, p.17.
- <sup>15</sup> BAUDELAIRE, Charles: en el prólogo a "Curiosidades Estéticas" traducido por LORENZO VARELA, Madrid: Ediciones Júcar, 1988, p.151.

<sup>16</sup> q.v.: "Dic. de los Ismos". [1949]. Barcelona : Editorial Argos, S.A., 1956 (2ª), p.430. Indica además que <<la integración de la nada en la raíz del ser, realizada por Heidegger y el existencialismo ha vuelto a relacionar hondamente las concepciones de Occidente con las Orientales, en especial las del budismo mahayana y el taoísmo>>.

## B I B L I O G R A F I A

## 10. BIBLIOGRAFIA.

La bibliografía detallada a continuación comprende los siguientes apartados principales:

- Bibliografía general sobre China y Extremo Oriente.
- Bibliografía específica.
- Diccionarios consultados.
- Tratados, manuales y otros textos.
- Otras fuentes.

### 10.1. BIBLIOGRAFIA GENERAL SOBRE CHINA Y EXTREMO ORIENTE.

Dentro de este apartado se van a incluir las siguientes obras:

- las de carácter general que han sido escritas por autores orientales (o las que, habiendo sido realizadas por varias personas, al menos una de ellas es oriental),
- y las obras que fueron escritas por autores occidentales.

#### 10.1.1. AUTORES ORIENTALES.

AA.VV.: "China Yearbook" (1966-67). Taipei (Taiwan): China Publishing Co., 1967.

CHE'EN, Jerome: "Mao y la revolución china". Barcelona: Ediciones Orbis, S.A., 1987.

CHEN PO-TA: "Lucha de clases en el campo chino". Colombia: Editorial La Oveja Negra, Ltda., 1972.

"Chinese Paintings by Prof. AU-Ho-nien"; Taipei (Taiwan): Government Information Office, 1989.

EDICIONES EN LENGUAS EXTRANJERAS. REPUBLICA POPULAR DE CHINA: "Another ascent of the world's highest peak". Beijing, 1976.

- "Aspectos Culturales". Beijing, 1983.

- "Breve historia moderna de China". Beijing, 1980.

- "Carta del Primer Ministro Chou En-lai a los dirigentes de los países asiáticos y africanos, referente al problema de la frontera chino-hindú". Beijing, 1973.

- "Documentos de la III Sesión de la V Asamblea Nacional de la República Popular China". Beijing, 1980.

- "En el Gran Río, de extremo a extremo". Beijing, 1975.

- "Hallazgos arqueológicos en la nueva China". Beijing, 1972.

- "Mao Tse-tung. Poemas". Beijing, 1978.

- "Mil Montañas y diez mil ríos abiertos al tránsito". Beijing, 1976.

- "New archaeological finds in China". Pekin, 1973 (2ª).

- "Novelas escogidas de Lu Sin". Beijing, 1972.



- "Nuestro Chou En-lai". Beijing, 1978.
- "Se abren por todas partes las flores de Tachai". Beijing, 1976.
- FAN, K.H.: "La Revolución Cultural China".  
Méjico. Ediciones Era, S.A., 1975 (2ª).
- FONTEIN, Jan & TUNG WU: "Unearthing China's Past". Boston, Massachusetts, Museum of Fine Arts, 1973.
- GUICHIN FUNAKOSHI: "Karate-do. Mi camino".  
Madrid: Editorial Eyras, S.A., 1986.
- KITAURA, Yasunari: "Historia del Arte de China".  
Madrid: Ediciones Cátedra, S.A., 1991.
- LI CHI: "The Beginnings of Chinese-Civilization". Seattle: University of Washington Press, 1957.
- LU YUN: "Xinjiang". Beijing: Beiging informa, 1988.
- MAY-LING SOONG CHIANG (Madame CHIANG KAI-SHEK):  
"Nuestra China". (T.O. "This is our China". New York and London: Hasper & Brothers Publishers). Barcelona: Mateu Editor. Ediciones Ariel, S.L., s/f.
- NAKATA, Yujiro (Ed.): "Chinese Calligraphy". A History of the Art of China. Tokyo-Kyoto: Weatherhill, 1983.
- "NEW CHINA BUILDS": Compiled by the Academy of Building Research the State Capital

Construction Commission. Beijing: China Building Industry Press, 1976.

"POETRY AND PROSE OF THE MING AND QING":  
Beijing: Chinese Literature. Panda Books, 1986.

QI WEN: "China": Beijing: Ediciones en Lenguas Extranjeras, 1979.

- "Panorama de China". Beijing: Ediciones en Lenguas Extranjeras, 1985.

REDACCION DE LA COLECCION "CHINA": "Arte y literatura". Beijing: Ediciones en Lenguas Extranjeras, 1985.

REDACCION DE LA "COLECCION DE LIBROS SOBRE LA HISTORIA MODERNA DE CHINA": "El movimiento del Reino Celestial. Taiping". Beijing: Ediciones en Lenguas Extranjeras, 1979.

SHEN C.Y. FU: "Traces of the Brush: Studies on Chinese Calligraphy". New Haven and London: Yale University Press, 1980.

SHEN SIN (et al.): "Lu Sin". Ediciones en Lenguas Extranjeras: Beijing, 1975.

SOCIEDAD DE BEIJING PARA LA INVESTIGACION DEL TRABAJO DE ESTUDIANTES EXTRANJEROS EN CENTROS DOCENTES SUPERIORES: "Guia de estudios en China": Beijing: Editorial del Instituto de Idiomas de Beijing, 1989.

SUN TZU: "El arte de la guerra". (Trad. por Fernando Montes de Santiago). Madrid [1974]: Editorial Fundamentos, 1981 (3ª).

(También en Barcelona: Editorial Mitre, 1984).

SUN YAT-SEN: "San Min Chi I. Les trois principes du peuple". (Avec deux chapitres supplémentaires par Tchiang Kai-Chek). Taiwan: China Publishing Co., s/f.

WANG YARONG: "Chinese Folk Embroidery". Londres. Thames and Hudson, 1987.

WO LU-TAO: "Taekwondo". Barcelona: Editors, S.A., 1988.

YASU KISHI: "Karate". Barcelona: Ediciones Dalmau Socías, Editors, S.A., 1988, (2ª).

YIN MING: "Unidad e Igualdad. Las minorías nacionales de China progresan". Beijing: Ediciones en Lenguas Extranjeras, 1978.

ZHANG DAOYI: "The Art of Chinese Papercuts". Beijing: Foreign Languages Press, 1989.

ZHENG LAN: "A través de Kishuangbanna". Beijing: Ediciones en Lenguas Extranjeras, 1980.

#### 10.1.2. AUTORES OCCIDENTALES.

AA.VV.: "Artes Decorativas Orientales. China y Corea". Barcelona: Editorial Planeta-De Agostini, S.A., 1990.

- "China". Londres: Bracken Books, 1980.

- "China". Madrid: Ediciones El País, S.A. / Aguilar, S.A. de Ediciones, 1992.

- "China". (T.O.: "China". Apa Publications, (HK) Ltd., 1990). Trad. de María José Enríquez de Salamanca. Adaptado por Pierre Pontico. Madrid: Ediciones El País, S.A. / Aguilar, S.A. de Ediciones, 1992.
  
- "China Yearbook" (1966-67). Taipei (Taiwan): China Publishing Co., 1967.
  
- "Chinese Art". Londres: Kegan, Paul, Trench, Trubner & Co., Ltd., 1935.
  
- BOULNOIS, Luce: "La ruta de la seda". (Pr. del Dr. F. Torrella Niubó). Barcelona: Aymá, S.A. Editora, 1967.
  
- ABINZANO, Roberto Carlos (et al.): "Arte Popular Asiático". Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, S.A., 1977.
  
- ADLER, Solomon: "La economía china". México: Fondo de Cultura Económica, 1957.
  
- ALEXANDER, William y MASON, George Henry: "China en el siglo XVIII". Barcelona: Plaza Janés Editores, 1989.
  
- ALLEY, Rewi: "Peking Opera". Beijing [1984]: New World Press, 1989 (2ª).
  
- BALAZS, Etienne: "La burocracia celeste. Historia de la China Imperial". (T.O.: "La bureaucratie céleste". Gallimard, 1968). Trad. de J.L. Guereña. Barcelona: Barral Editores, S.A., 1974.

BEDIN, Franca: "Cómo reconocer el arte chino".  
Barcelona: Editorial Médica y Técnica,  
S.A., 1980.

BEECHING, Jack: "La Guerra del Opio". Barcelona:  
Plaza Janés, S.A. Editores, 1976.

BUSH, Susan: "The Chinese Literati on Painting.  
Su Shih (1037-1101) to Tung Ch'i-Ch'ang  
(1555-1636)". Massachusetts and London:  
Harward University Press, Harward-Yenching  
Institute Studies XXVII, 1987.

BUCK, Pearl S.: "La estirpe del Dragón".  
Barcelona. Plaza Janés Editores, S.A., 1990  
(4ª).

- "La flor escondida". Barcelona: Editorial  
Planeta, 1966.

- "La madre". Barcelona. Plaza Janés  
Editores, S.A., 1992, (5ª).

- "Viento del este, viento del oeste".  
Barcelona: Ediciones G.P., 1963.

BUSH, Susan: "The Chinese Literati on Painting.  
Su Shih (1037-1101) to Tung Ch'i-Ch'ang  
(1555-1636)". Massachusetts and London:  
Harward University Press, Harward-Yenching  
Institute Studies XXVII, 1987.

BLUNDEN, Caroline y ELVIN, Mark: "China Gigante  
Milenario". (T.O.: "Cultural Atlas of  
China". Oxford: Equinox, Ltd.). Trad. de  
Therma, S.A. Barcelona: Ediciones Folio,  
S.A., 1989.

BRULE, Jean-Pierre: "Mañana... el ejército chino". Barcelona: Dopesa, 1975.

BUSSAGLI, Mario: "Chinese Bronzes". Londres: Cassell Publishers, Ltd., 1987.

- "Chinese Painting". Londres: Cassell Publishers, Ltd., 1988.

CARMICHAEL, Peter: "China". Germany: Sigloch Edition, Künzelsau Verlagsleitung: Hans Kalis, 1987.

CARRASCO, Angel: "Seis días en la China de Mao". Valencia: Ediciones Marí Montañana, 1980.

CERVERA, Isabel: "El Arte chino" (II). Madrid: Historia 16, nº 37, 1989.

CHASSIN, General: "La conquista de China por Mao Tse-tung". Madrid: Artola, 1954.

CHESNEAUX, Jean: "Asia Oriental en los siglos XIX y XX". Barcelona: Editorial Labor, 1976.

- "China. De las guerras del Opio a la guerra franco-china, 1840-1885". Barcelona: Vicens Vives, 1972.

- "Movimientos campesinos en China (1840-1949)". Madrid: Siglo XXI de España Editores, 1978.

CHEVRIER, Yves: "La China moderna". Méjico: Fondo de Cultura Económica, 1987.

- CRISA, Danièle (et al.): "China". (Edición original en francés. París: Les Editions Arthaud, 1983). Trad. de Angel Ingelmo. Madrid: Ediciones Grech, S.A., 1985.
- CRONIN, Vicent: "Ricci descubre China". Buenos Aires: Ediciones Carlos Lohlé, 1957.
- CUENCA, Luis Alberto de, y STUART, Jacobo F.J.: "Viaje al Oeste. Las aventuras del Rey Mono". 3 V. (T.O.: "Hsi-you Chi"). Introducción, Trad. y notas de P.Gatón e Imelda Huang-Wang. Madrid: Ediciones Siruela, S.A., 1992.
- DAVID, Madeleine: "Ceramiche e Porcellane Cinesi". Milán: Gruppo Editoriale Fabbri, 1984.
- DAVIDSON, Basil: "Daybreak in China". Londres: Jonathan Cape, 1953.
- DAWSON, Raymond: "El camaleón chino". (T.O.: "The Chinese Chamaleon. An Analysis of European Conceptions of Chinese Civilization". Londres: Oxford University Press, 1967). Trad. de Fernando Calleja. Madrid. Alianza Editorial, 1970.
- D'EAUBONNE, Françoise: "La emperatriz roja". Barcelona: Editorial Bruguera, S.A., 1982.
- DE LA VEGA, C. L.: "La administración de justicia durante la Dinastía Ming". Madrid: Boletín Asociación Española de Orientalistas Año V, 1969.

- EQUIPO EDITORIAL: "El Oriente". Historia Universal del Arte (V. 3). Madrid: Sarpe, 1982.
- FRASER, John: "Los chinos. Semblanza de un pueblo". (T.O. en inglés: "The Chinese", por John Fraser, 1980). México: Lasser Press Mexicana, S.A., 1982.
- GALBRAITH, John Kenneth: "Pasajero en China". Barcelona: Plaza & Janés, S.A., 1975.
- GANS-RUEDIN, E.: "Le Tapis de Chine". Fribourg: Office du Livre, 1981.
- GARCIA ORMAECHEA, Carmen: "Las claves del Arte Oriental". Barcelona: Editorial Ariel, S.A., 1988.
- GARCIA SAGASTUME, Baldomero: "En el Extremo Oriente. De Tokio a Beijing". Madrid: Imprenta Clásica Española, 1916.
- GIRONELLA, José María: "En Asia se muere bajo las estrellas". Barcelona: Plaza Janés, S.A., 1978 (16ª).
- GONZALEZ TREJO, Margarita: "Los chinos". Barcelona: Editorial Noguer, S.A., 1977.
- GROUSSET, René: "Historia del Arte y de la Civilización China". (T.O.: "La Chine et son Art"). Jorge Benet Aurell. Barcelona: Editorial Noguer, S.A., 1961.
- GUILLAIN, Robert: "600 millones de chinos". Buenos Aires: Editorial Sur, S.A., 1964.



- HARRINGTON, Geri: "Grow your own chinese vegetables". Vermont (EE.UU.): Garden Way Publishing, 1978.
- HAJEK, Lubor: "El arte chino". Buenos Aires: Fondo Cultura Económica, 1966 (1ª español).
- HAMM, Harry: "China. Empire of the 700 Million". Nueva York: Doubleday & Company, 1966.
- HANSER VERLAG, Carl: "Pu Yi. Yo fui el último emperador de China". Barcelona: Luis de Caralt Editor, S.A., 1987 (2ª).
- HETL-KUNTZE, H.: "Far Eastern Art" (VI). Londres: Thames and Hudson, 1967.
- HORNBECK, S.K.: "China y la política exterior norteamericana". Madrid: Instituto de Estudios Políticos, 1962.
- HUNTER, Jeffrey: "Chinese Calligraphy. A History of the Art of China". Nueva York: Weatherhill / Tankosha, 1983.
- JACQUET-FRANCILLON, Jacques: "China a puerta cerrada". Barcelona: Plaza & Janés, S.A., 1961.
- JEANNEL, Bernard y KOZYREFF, Chantal: "China, Japón y Corea". Barcelona: Salvat Editores, 1987.
- JENYNS, Soame: "Chinese Painting". Nueva York: Schocken Books, 1966.

- KAFKA, Franz: "La construcción de la gran muralla china". México: Ediciones Prisma, S.A. S/f.
- KEIM, Jean A.: "Chinese Art". London: Methuen and Co., Ltd., 1961.
- KINGERY, David W. y VANDIVER, Pamela B.: "Ceramic Masterpieces". New York: The Free Press, 1986.
- LAGERCRANTZ, Olof: "Reportaje sobre China". Barcelona: Editorial Anagrama, 1972.
- LANCIOTTI, Lionello: "Beijing. La Ciudad Prohibida". Novara: Atlantis. Instituto Geografico de Agostini SpA., 1989.
- LATSCH, Marie-Luise: "Peking Oper mit den Augen einer Europäerin". Beijing: Verlag Neue Welt, 1980.
- LEAVITT, E.: "The silkworm and the Dragon". Tucson: Arizona University Press, 1968.
- LEBOLD COHEN, Joan: "The new chinese painting". Nueva York: Harry N. Abrams, Inc. Publishers, 1987.
- LEW, Roland: "China. De Mao a la desmaoización". Madrid: Editorial Revolución, S.A.L., 1988.
- LION-GOLDSCHMIDT, Daisy: "La Porcelaine Ming". Fribourg: Office du Livre, 1978.
- LOT, Pierre: "Beijing". Barcelona: Editorial Cervantes, 1929 (2ª).

- LUZZANO-BILITZ, Oscar: "Oriental Lacquer":  
(T.O.: "Lacche Orientali". Milan, Gruppo Editoriale Fabbri, 1966, 1984). Trad. del italiano original por Pauline L. Phillips. Londres, Cassell Publishers Limited, 1988.
- MAESTRE, Juan: "China de ayer a hoy". Madrid: Editorial Fundamentos, 1984.
- MERINO, Manuel, O.S.A.: "Misioneros agustinos en el Extremo Oriente 1565-1780". (Obra inédita que con el título de "Osario Venerable" compuso el Agustino P. Agustín María de Castro. Año 1780). Madrid: Instituto Santo Toribio de Mogrovejo. Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1954.
- MICHEL, Denis y RENOUE, Dominique: "China". Madrid: Ediciones Juan Granica, S.A., 1992.
- MIKES, George: "El misterioso Oriente no es tan misterioso". Buenos Aires: Editorial Dédalo, 1959.
- MITCHISON, Lois: "La China de Ultramar". Méjico: Editorial F. Trillas, S.A., 1965.
- MONTANER Y SIMON Editores: "Los abanicos". (Su lenguaje expresivo. Con detalles de los alfabetos dactilológico y campilológico). Barcelona: Biblioteca del Diccionario Enciclopédico Hispano-Americano, 1887.
- MYRDAL, Jan: "China: La revolución continúa". Barcelona: Editorial Planeta, 1972.

- PASTOR DIAZ, Nicomedes: "De Villahermosa a la China". Madrid: Círculo de Amigos de la Historia, 1974.
- PEYREFITTE, Alain: "Cuando China despierte". Barcelona: Plaza Janés, S.A., 1974 (2ª).
- PORCEL, Baltasar: "China. Una revolución en pie". Barcelona: Ediciones Destino, 1974.
- PRODAN, Mario: "Chinese Art". Londres: Hutchinson & Co., Ltd., 1958.
- PELLISSIER, Roger: "China entra en escena". (T.O.: "La Chine entre en scène", por René Juliard). Trad. de Alcira González Maleville. Buenos Aires: Compañía General Fabril Editora, S.A., 1967.
- RAXSON, Jessica: "The British Museum Book of Chinese Art". Londres: Trustees of the British Museum: British Museum Press, 1992.
- RIBA ORTINEZ, José: "El mercado de China". Barcelona: Cámara Oficial de Comercio, Industria y Navegación, 1973.
- ROTTACH, Edmond: "La Chine moderne". París: Pierre Roger et Cie. Éditeurs. S/f. (5ª).
- ROYAL ACADEMY OF ARTS: "Catalogue of the International Exhibition of Chinese Art". Londres: Royal Academy of Arts, 1935-36.
- RUBIALES, Francisco: "China, nueva cultura". Madrid: ZYX, S.A., 1970.

SEAGRAVE, Sterling: "La dinastía Sung". (T.O.: "The Soong Dynasty". Harper & Row, 1985). Trad. de Aníbal Leal. Buenos Aires: Javier Vergara Editor, S.A., 1989.

- "La última emperatriz china". (T.O.: "Dragon Lady", de Alfred A. Knopf. Scribblers Ltd., 1992.). Trad. de Clotilde Rezzano de Martini. Buenos Aires: Javier Vergara Editor, S.A., 1993.

SIERRA DE LA CALLE, Blas: "La seda en la China Imperial". Valladolid: Editorial Estudio Agustiniano, 1989.

SNOW, Edgar: "La China contemporánea". México: Fondo de Cultura Económica, 1965.

SOLER, Silvia: "Exposición de Tabaqueras Chinas. Dinastía Qing, 1644-1911". Madrid: Luis Elvira, S.A., 1990.

SVANASCINI, Osvaldo: "Conceptos sobre el arte de Oriente". Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1964. (También en Editorial Hastinapura, Buenos Aires, 1986).

TALON, Vicente: "Viaje a la China de Mao". Madrid: G. del Toro Editor, 1973.

TATO CUMMING, Gaspar: "China, Japón y el conflicto chino-japonés". San Sebastián: Editorial Española, S.A., 1939.

TEMPLE, Robert K.G.: "El genio de China". Madrid: Editorial Debate / Círculo, 1987.

TERRIL, Ross: "Mao". Méjico: Lasser Press Mexicana, S.A., 1980.

TEUFFEN, Dietrich Hans: "El mundo oriental". Barcelona: Luis de Caralt, 1973.

VIGIL, Luis: "La Revolución china". Barcelona: Producciones Editoriales, 1976.

- "Mao Tse-Tung. La muerte de un dios". Barcelona: Producciones Editoriales, 1976.

VIVES, Tony: "China". Barcelona: Editorial Laertes, S.A. de Ediciones, 1989.

WATSON, William: "The genius of China". Londres: Westerham Press, Ltd., 1973.

WILLIAMS, C.A.S.: "Outlines of chinese symbolism and art motives". Nueva York: Dover, 1976.

WITTFOGEL, K.A.: "El despertar de China". Madrid: Editorial Cultura Política, 1932.

## 10.2. BIBLIOGRAFIA ESPECIFICA.

Dentro de la bibliografía específica se van a relacionar, por separado, los siguientes apartados:

- Artículos de prensa, revistas y otras publicaciones periódicas.
- Pensamiento filosófico y religioso.
- Pintura, caligrafía, signo, lengua.
- Publicaciones de Museos y Fundaciones.

10.2.1. ARTICULOS DE PRENSA, REVISTAS Y OTRAS PUBLICACIONES PERIODICAS.

10.2.1.1. AUTORES ORIENTALES:

AA.VV.: "Tao". Revista El Paseante, número triple: 20-21-22 sobre Taoísmo y Arte Chino. Madrid, 1993.

EQUIPO EDITORIAL: "Deportes tradicionales". Revista "China hoy". V.XXXI, nº.11. Beijing: Cooperación China de Comercio Internacional del Libro, 1990, pp.62-63.

- "La acrobacia". Revista "China Hoy", V.XXXI, nº.10. Beijing: Corporación China de Comercio Internacional del Libro, 1990, p.48.

- "La prosperidad de Suzhou". China Revista Ilustrada nº.9/86. Beijing: Corporación China de Comercio Internacional del Libro, septiembre 1986, pp.22-23.

- "Los caracteres chinos". Presencia en China. Beijing: Ediciones en Lenguas Extranjeras, 1984, pp.1 a 4.

- "Mateo Ricci y su Otoño en los suburbios de Beijing". China Revista Ilustrada nº.6/85. Beijing: Corporación China de Comercio Internacional del Libro, junio 1985, pp.22-23.

- "Pinceles de papel". China Revista Ilustrada nº.8/1991. Beijing: Corporación China de Comercio Internacional del Libro, agosto 1991, p.14.

- "Pintura sobre vidrio". (Trad. Yang Jun). China Revista Ilustrada. n<sup>o</sup>.8. Beijing: Corporación China de Comercio Internacional del Libro, 1989, p.13.

- "La porcelana Ming (I)". China Revista Ilustrada n<sup>o</sup>.9. Beijing: Corporación China de Comercio Internacional del Libro, septiembre 1984, pp.44-45.

- "La porcelana Ming (II)". China Revista Ilustrada n<sup>o</sup>.10. Beijing: Corporación China de Comercio Internacional del Libro, octubre 1984, pp.44-45.

- "La porcelana Qing". China Revista Ilustrada n<sup>o</sup>.11. Beijing: Corporación China de Comercio Internacional del Libro, noviembre 1984, pp.44-45.

IMAMICHI, Tomonobu: "El arte occidental desde la perspectiva de la estética oriental". (Trad. de Xavier Meilán). "Creación" n<sup>o</sup>.8. Madrid: Instituto de Estética y Teoría de las Artes, mayo 1993, pp.14-18.

LI XIA: "Hablando de la Serpiente en el Año de la Serpiente". China Construye. V.XXX, n<sup>o</sup>.2. Beijing: Corporación China de Comercio Internacional del Libro, 1989, p.42.

LIU YAMIN: "Beijing". ( de Zhang Yonghua). China Revista Ilustrada. n<sup>o</sup>.12/91. Beijing: Corporación China de Comercio Internacional del Libro, 1991, pp.26-31.



- LUO ZHEWEN: "Una imitación de lo natural". China Revista Ilustrada n.º.3/88. Beijing: Corporación China de Comercio Internacional del Libro, marzo 1988, pp.44-45.
- LUO WENFA y XU XIAOYANG: "Longguan". China Revista Ilustrada n.º.3/88. Beijing: Corporación China de Comercio Internacional del Libro, marzo 1988, pp.31 a 33.
- SHI JUN: "Confucio y la cultura china". "China Construye". V.XXX, n.º.9. Beijing: Corporación China de Comercio Internacional del Libro, 1989, pp.12-15.
- SHI LIANDA: "Jianshui". China Revista Ilustrada. Beijing: Corporación China de Comercio Internacional del Libro, 12/91, 1991, pp.32-33.
- SUE-HEE KIM: "Historias del Viejo Mundo. La antigua China". Madrid: Historia 16, núm. 17, 1988.
- TANG JI: "Tang Xianzu, un dramaturgo de la dinastía Ming". China Revista Ilustrada n.º.9/86. Beijing: Corporación China de Comercio Internacional del Libro, septiembre 1986, p.20.
- TAN JUN y WANG BOXI: "La escritura china hacia el siglo XXI". (Trad. de Zhao Qingshen). China Revista Ilustrada, n.º.2/1991. Beijing: Corporación China de Comercio Internacional del Libro, pp.14-17.
- XIN SISHAN: "Medicina y farmacología chinas (IV)". Las hierbas medicinales. China

Revista Ilustrada n<sup>o</sup>.4/90. Beijing:  
Corporación China de Comercio Internacional  
del Libro, abril 1990, pp.28-33.

XING YAN: "Pintando con los dedos...". (Trad. de  
Wu Xùn). China Revista Ilustrada n<sup>o</sup>.1/91.  
Beijing: Corporación China de Comercio  
Internacional del Libro, enero 1991, pp.30-  
31.

XU CAI: "El misterio del wushu". "China hoy".  
V.XXXII, n<sup>o</sup>. 9. Beijing: Corporación China  
de Comercio Internacional del Libro, 1991,  
pp.8-11.

YAN NAIHUA: "El taijiquan, nueva modalidad para  
los Juegos Asiáticos de 1990". "China  
Construye", V.XXX, n<sup>o</sup>.7. Beijing:  
Corporación China de Comercio Internacional  
del Libro, 1989, pp.20-23.

YANG BODA: "Las montañas fantásticas de Shi Tao"  
por YANG BO-DA (Trad. Wu Xùn). China Revista  
Ilustrada n<sup>o</sup>.12/90. Beijing: Corporación  
China de Comercio Internacional del Libro,  
diciembre 1990, pp.34-35.

- "Pájaros y arbustos de Lin Liang". (Trad.  
Wu Xun). China Revista Ilustrada n<sup>o</sup>. 6/89.  
Beijing: Corporación China de Comercio  
Internacional del Libro, junio 1989, pp.22-  
23.

YANG HONG: "Murales en las tumbas de  
emperadores". "China Construye". V.XXX,  
n<sup>o</sup>.8. Beijing: Corporación China de Comercio

Internacional del Libro, agosto 1989, pp.18-22.

YU LUREN: "El Wushu". (Fotografías de Xie Enhua y Huang Taopeng). China Revista Ilustrada nº 10. Beijing: Corporación China de Comercio Internacional del Libro", 1991, pp.41-43.

ZHANG ZHONGYU: "Me encanta la caligrafía". "China Construye", V.XXX, nº.8. Beijing: Corporación China de Comercio Internacional del Libro, 1989, pp.16-17.

ZHENG XIANGMIN: "¿Cuántos dragones hay en el muro?". China Revista Ilustrada nº.9. Beijing: Corporación China de Comercio Internacional del Libro, septiembre 1988, pp.10-11.

#### 10.2.1.2. AUTORES OCCIDENTALES:

AA.VV.: "China. Pasado y esperanza". (Dentro de la Muralla). Madrid: "Geo" nº.73, febrero 1993, pp.60-67.

- "Tao". El Paseante, nº. triple: 20-21-22 sobre Taoísmo y Arte Chino. Madrid, 1993.

BARBER, Llorenç: "Los orientes de la música de hoy". "Creación" nº.8. Madrid: Instituto de Estética y Teoría de las Artes, mayo 1993, pp.28-32.

BARTROLI, Jaume: "Universo inmutable". "Altair" nº.12. Barcelona, enero-febrero 1994, pp.44-51.

- "La esencia de China es su paisaje".  
"Altaïr" nº.12. Barcelona, enero-febrero  
1994, pp.65-69.

BERMEJO, José María: "Haiku". "Creación" nº.8.  
Madrid: Instituto de Estética y Teoría de  
las Artes, mayo 1993, pp.22-25.

BRION, Marcel: "L'Espace dans la Peinture  
chinoise". París: Cahiers du Sud. Revue  
mensuelle de Littérature nº.255, 30 Année,  
Avril 1943, pp.279-298.

CERVERA, Isabel: "4.000 años de arte". "Altaïr"  
nº.12. Barcelona: enero-febrero 1994, pp.74-  
77.

GRANDA, Fernando: "Sobre las Artes Marciales".  
"China hoy". V.XXXI, nº.12. Beijing:  
Corporación China de Comercio Internacional  
del Libro, 1990, pp.22-24.

MARTINEZ MONTAVEZ, Pedro: "Oriente y occidente,  
miradas cruzadas". "Creación" nº.8. Madrid:  
Instituto de Estética y Teoría de las Artes,  
mayo 1993, pp.8-12.

MASSON, Andre: "Notes sur la peinture". (Comédie  
de L'espace). París: Cahiers du Sud, nº.314,  
año 39, 1992, segundo semestre, pp.67 a 74.

PEREIRA, Manuel: "Un recorrido a través del Tao".  
Madrid: "El País" de 4-9-93, p.8 (Suplemento  
Babelia).

SERRA, Joan: "Las orillas de la sabiduría".  
"Altaïr" nº.12. Barcelona: enero-febrero,  
1994, pp.70-73.

TRIAS, Eugenio: "Exilio occidental y viaje a oriente". "Creación" n.º.8. Madrid: Instituto de Estética y Teoría de las Artes, mayo 1993, pp.36-46.

ZUMEL DEL CAMPO, Pedro: "En la Nueva China" (In the New China). Madrid: "Ronda", enero 1994, Ediciones Reunidas, S.A., pp.26-45.

#### 10.2.2. PENSAMIENTO FILOSOFICO Y RELIGIOSO.

##### 10.2.2.1. AUTORES ORIENTALES.

"Beng Sím Po Cam". ("Espejo rico del claro corazón", con sentencias de filósofos y sabios chinos. Trad. del chino a lengua castellana por Fray Juan Cobo, de la Orden de Santo Domingo. Manila, 1592). Madrid: Librería General. Edición preparada por Carlos Sanz con motivo de la Exposición "Oriente-Occidente", 1959.

BODDHI, Bhikkhu: "La esencia del budismo". Madrid: Editorial Edaf, S.A., 1992.

CONFUCIO Y MENCIO: "El Chu-king, el Ta-hio, el Lun-yu, El Tchong-yung, el Meng-Tseu". Trad., noticias preliminares y notas de Juan B. Bergua. Madrid: Clásicos Bergua, 1969, (2ª).

CHANG, Stephen T.: "El libro de los ejercicios internos". (Obra original en inglés, publicada por The Stuyvesant Publishing Co. Albany, New York, 1984). Mónaco: S.I.P., 1984.

CHENG, François: "Vacío y Plenitud". (T.O. "Vide et Plein. Le langage pictural chinois". París: Du Seuil, 1979). Trad. española de Amelia Hernández y Juan Luis Delmont. Madrid: Ediciones Siruela, S.A., 1993.

- "Souffle-sprit. Textes théoriques chinois sur l'art pictural". París: Editions du Seuil, 1989.

DAISAKU IKEDA: "El buda viviente". (T.O. en inglés: "The Living Buddha". Tokyo, New York: John Weatherhill, 1973, 1976). Trad. de Alberto Luis Bixio. Buenos Aires, Emecé Editores, S.A., 1982.

GAO YUAN: "Las 36 estrategias chinas". (T.O. inglés: "Lure the tiger out of the mountains"). Trad. de Alfonso Colondrón. Madrid: Editorial Edaf, S.A., 1993.

HUANCHU DAOREN: "Retorno a los orígenes. Reflexiones sobre el Tao". Versión de Thomas Cleary. (T.O. inglés: "Back to Beginnings"). Trad. de Alfonso Colondrón. Madrid: Editorial Edaf, S.A., 1993.

KITAGAWA, Joseph M.: "Religions of the East". Philadelphia: The Westminster Press, 1960.

KOICHI TOHEI: "El libro del Ki". (T.O. inglés: "Book of Ki"). Trad. de Alfonso Colondrón. Madrid: Editorial Edaf, S.A., 1992.

KUNG-KOAN, J. T.: "Confucio Educador". Madrid: C.S.I.C., Instituto San José de Calasanz, 1965.

LAO TSE: "Tao Te Ching". (Ed. preparada por Carmelo Elorduy). Madrid [1977]: Editora Nacional, S.A., 1983 (2ª). También en Barcelona: Ediciones 29, S.A., 1986; y en Madrid: Libros de Autor, 1993, (1ª ed. en rollo).

LIN CHUTANG: "Kung-fu". Barcelona: Editors, S.A., 1988.

LI DEMING y DAI BINGPO: "Proverbios de la Antigua China". Madrid: Miraguano Ediciones, 1986.

LU SIN: "Novelas escogidas de Lu Sin". (Trad. de Luis Enrique Délano, excepto de "La Verdadera Historia de A Q"). Beijing: Ediciones en Lenguas Extranjeras, 1972.

SHEARER, Alistair: "Buda". (T.O.: "Buddha". Londres: Thames and Hudson, Ltd., 1992). Trad. de Pablo Badía Mas. Madrid: Editorial Debate, S.A., 1993.

"SOU NU KING". "El Tao de la sexualidad". (Intr. de Alfredo Embid Fonfria. Trad. cc.I, II, III: Teresa Sans Morales. Trad. c.IV, notas, procesamiento del texto y maquetación: Alfredo Embid Fonfria). Madrid: Mandala Ediciones, S.A., 1988.

SUZUKI, D.T.: "Ensayos sobre Budismo Zen". (T.O. en inglés: "Essays in Zen Buddhism". Third series, 1953). Buenos Aires: Editorial Kier, S.A., 1973.

THERA, Piyadasi: "Budismo: Un mensaje vivo". (T.O. en inglés: "Buddhism- A living

message". Kandy (Ceilán): Buddhist Publication Society, 1970). Buenos Aires: Editorial Kier, S.A., 1974 (2ª en Argentina).

WYN, J.: "Confucio". Barcelona: Libroexpres, 1982.

#### 10.2.2.2. AUTORES OCCIDENTALES.

ARNOLD, Sir Edwin: "Buda. La luz de Asia". (Trad. de Federico Climent Terrer). Barcelona: Ediciones Obelisco, S.A., 1994.

BAREAU, André: "Buda. Selección de textos". (Trad. de Francisco López Castro). Madrid: Editorial Edaf, S.A., 1991.

BELAVAL, Yvon: "La filosofía en Oriente". Madrid: Siglo XXI de España Editores, S.A., 1987 (4ª).

BERGUA, Juan Bautista: "Confucio y Mencio". Madrid: Clásicos Bergua, 1969 (2ª).

BEYNON, Dr. F.L.: "Los dioses creadores de religiones". Barcelona: Daniel's Libros Editor, 1988.

BLOFELD, John: "El budismo tibetano". (T.O.: "The way of Power"). Trad. de Rafael Andreu. Barcelona: Ediciones Martínez Roca, S.A., 1994.

BORGES, Jorge Luis: "¿Qué es el Budismo?". Barcelona: Emecé Editorees, S.A., 1991.



BURCKHARDT, Titus: "Principios y métodos del arte sagrado". Buenos Aires: Lidium, 1982.

CALLE, Ramiro A.: "La sabiduría de los grandes yoguis de la India". Madrid: Editorial Swan, S.L., 1986.

- "La vía secreta del héroe". Madrid: Editorial Swan, S.L., 1987.

CAMPBELL, Joseph: "Las máscaras de Dios: Mitología oriental". Versión española de Belén Urrutia. (T.O. [1962]: "The masks of God: Oriental Mythology"). Madrid: Alianza Editorial, S.A., 1991.

COHEN, Marcelo: "Buda". Barcelona: Editorial Lumen, S.A., 1990.

COOMARASWAMY, Ananda: "Buddha y el Evangelio del Budismo". (T.O. en inglés: "Buddha and the Gospel of Buddhism". Londres: George G. Harrap and Co., Ltd.). Trad. de Enrique A. Franchi. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, S.A., 1989.

CRONIN, Vicent: "Ricci descubre China". (T.O. en inglés: "The wise man from the west" por Delfín Leocadio Garasa). Buenos Aires: Ediciones Carlos Lohlé, 1957.

DAMBORIENA, Prudencio, S.J.: "Trayectoria Histórica de la libertad religiosa en China". Studio Missionalia. Vol.IV, pág.1-63. Romae 1949, Pontificiae Universitatis Gregorianae.

- DAVID-NEEL, Alexandra: "Inmortalidad y reencarnación". (T.O. francés: "Immortalité et Réincarnation". Trad. de Flora Setaro. Buenos Aires: Editorial Dédalo, 1976.
- DEMBO, L.S.: "The Confucian Odes of Ezra Pound". London: Faber and Faber, 1973.
- DONATH, Dorothy C.: "Budismo para occidente". Guayaquil (Ecuador): Ariel, S.A., 1975.
- EFRON, David.: "Gesto, raza y cultura". Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1970.
- EMBED, A.: "El Tao de la sexualidad". Madrid: Mandala Ediciones, S.A., 1988.
- FATONE, Vicente: "Obras completas. El Budismo nihilista y otros ensayos". (V.II). Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1972.
- FOUCHER, Alfred: "Las vidas anteriores a Buda". Madrid: Taurus Ediciones, S.A., 1959.
- FRAZER, James George: "La rama dorada. Magia y religión". (T.O.: "The golden Bough". New York, Macmillan Company, 1922). Trad. de Elizabeth y Tadeo I. Campuzano. México. Fondo de Cultura Económica, S.A. DE C.V., 1944.
- GARD, Richard A.: "Budismo". (T.O.: "Buddhism". Traducción de Jesús Pardo). Barcelona: Plaza Janés, S.A. Editores, 1963.
- GLASENAPP, H. von: "Misterios budistas". Buenos Aires: Ediciones Esotéricas, 1974.

HESSE, Hermann: "Siddhartha". Barcelona: Plaza Janés, S.A., 1993 (10ª).

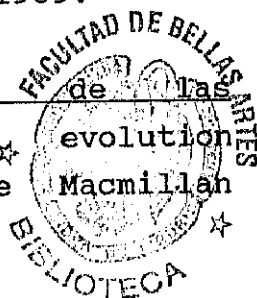
HUSSERL, Edmund: "Invitación a la fenomenología". [T.O.: (A. "Der Encyclopädia Britannica Artikel, publicado en Phänomenologische Psychologie, Vorlesungen Sommersemester 1925. Husserliana (Edmund Husserl Gesammelte Werke), Band IX. // (B. "Die Krisis des europäischen Menschentums und die Philosophie. Publicado en alemán por Martinus Nijhoff, Publishers, B.V.). // (C. "Die Philosophie als menschheitliche Selbstbesinnung, Selbstverwirklichung der Vernunft). Publicado en alemán por Marinus Nijhoff, Publishers, B.V. La Haya, para A, B y C: 1962, 1954 y 1954 respectivamente]. Traducción de: A. Antonio Ziri6n, B. Peter Beader, C. Elsa Tabernic. Intr. de Reyes Mate. Barcelona: Ediciones Paid6s Ibérica, S.A., 1992.

LECLERCQ, Jacques: "Diplomacia de Cristo en China". (T.O.: "Vie du Père Lebbe"). Ver. castellana de Juan García Font. Barcelona: Editorial Litúrgica Española, 1960, (10ª).

LODGE, Sir Oliver: "La evolución biológica y espiritual del hombre". (Ver. castellana de Antonio Guardiola). Barcelona: Casa Editorial Maucci, 1924.

MANDEL SUGANA, Gabriele: "Buda". Madrid: Editorial Prensa Española, S.A. 1969.

QUIGLEY, Carroll: "La evolución de las civilizaciones". (T.O.: "The evolution of civilizations". New York: The Macmillan



Company, 1961). *Trad.* de Luis Tobío. Buenos Aires: Editorial Hermes, 1963.

RACIONERO, Luis: "Oriente y Occidente". Barcelona: Editorial Anagrama, S.A., 1993.

- "Textos de Estética Taoísta". Madrid. Alianza Editorial, 1983.

SCHELLING, Friedrich: "La relación del arte con la naturaleza". (T.O.: "Über das Verhältniss der bildenden Künste zur Natur"). *Trad.* de Alfonso Castaño Piñán. Madrid: Sarpe, 1985.

SCHURE, E.: "Los grandes iniciados". Barcelona: Galaxia del Libro, S.A., 1993.

- "Misterios del Antiguo Oriente". Guayaquil (Ecuador): Ariel, Ltda., 1975.

TRAMONTE, Alfredo S.: "Aproximación al Budismo Zen". Buenos Aires: Adiax, S.A., 1980.

TUCCI, Giuseppe: "Apología del Taoísmo". (T.O. italiano: "Apologia del Taoísmo". *Trad.* de Ballesteros de Martos). Buenos Aires: Editorial Dédalo, 1976.

VALLES, José Manuel: "China contra Confucio y Lin Piao". Madrid: Ricardo Aguilera, 1975.

VON GLASENAPP, H.: "Misterios budistas". Buenos Aires: Ediciones Esotéricas, 1974.

WATTS, Alan: "El Camino del Tao". (Con la colaboración de Al-Chung Liang-Huang. T.O.: "Tao: The Watercourse Way"). *Trad.* de

Horacio González Trejo. Barcelona: Editorial Kairós, S.A., 1985, (5ª).

WILHELM, Richard: "I Ging, das Buch der Wandlungen". Düsseldorf 1956. Trad. castellana: "I Ching, el Libro de las Mutaciones". (Versión castellana de LEE TUAN. Adaptación de la versión alemana de Richard Wilhelm por Herman Klein). Barcelona: Galaxia del Libro, S.A., 1993.

### 10.2.3. PINTURA, CALIGRAFIA, LENGUA, SIGNO.

#### 10.2.3.1. AUTORES ORIENTALES.

CH'EN CHIH-MAI: "Chinese Calligraphers and their art". New York: Cambridge University Press, 1966.

CHIANG YE: "Chinese Calligraphy". Massachussets and London: Hardward University Press, 1973.

EDICIONES EN LENGUAS EXTRANJERAS DE LA REPUBLICA POPULAR DE CHINA: "Chinese Arts and crafts". Beijing: Light Industry Publishing House, 1973.

KAPILA VATSYAYAN Ed.: "Concepts of Space Ancien and Modern". Central Vista Mess, Janpath, New Delhi: Indira Gandhi National Centre for the Arts Publishers. Shakti Malik, Abhinav Publications, s/f.

LIN SI CHEN: "Elementary Chinese Calligraphy". Bangkok: Publisher Sino-Tahi, Bookeeping Office, 1985

SHEN C.Y. FU: "Traces of the Brush: Studies on Chinese Calligraphy". New Haven and London: Yale University Press, 1980.

SHI-TAO: "Les Propos sur la peinture du moine Cirouille amère". (Trad. y comentarios de Pierre Ryckmans). Bruxelles, Institut Belge des Hautes Etudes Chinoises, 1970 (2°). También en la edición de París: Herman ed., trad. por Pierre Ryckmans, 1984.

YUJIRO NAKATA (Ed.): "Chinese Calligraphy. A History of the Art of China". Tokyo-Kyoto: Weatherhill, 1983.

#### 10.2.3.2. AUTORES OCCIDENTALES.

AA.VV.: "Enciclopedia Universal del Arte. El Arte Asiático" (V.IX). Barcelona: Plaza & Janés, S.A., 1978.

ABRIL, Gonzalo: "Signo y significación". Madrid: Pablo del Río Editor, 1976.

ADORNO W., Theodor: "La ideología como lenguaje". (T.O.: "Jargon der Eigentlichkeit", Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1967). Ver. castellana de Justo Pérez Corral. Madrid: Taurus Ediciones, 1992, (3ª).

AICHER, Otl y KRAMPEN, Martin: "Sistemas de signos en la comunicación visual". (T.O. en alemán: "Zeichensysteme der visuellen Kommunikation. Handbuch für Designer, Architekten, Planer, Organisatoren", 1977). Ver. castellana de Reinald Bernet y Erundina

Vilaplana. Barcelona: Gustavo Gili, S.A., 1981, (2ª).

AITCHISON, J.: "El mamífero articulado". (Introducción a la Psicolingüística). (T.O.: "The Articulate Mammal". Londres: Unwin Hyman). Madrid: Alianza Editorial, 1992.

ALVAREZ, Lluís X.: "Signos estéticos y teoría". Crítica de las Ciencias del arte. Barcelona: Anthropos Editorial del Hombre, 1986.

ARENS, Katherine: "Functionalism and Fin de siècle: Fritz Mauthner's Critique of Language". Bern: Peter Lang, 1984.

- "Structures of knowing". (Boston: Library of Congress Cataloging in Publication Data, 1953). Dordrecht (Netherlands): Kluwer Academic Publishers, 1989.

ARGENTIERI, Giuseppe: "Pittori Cinesi". Verona: Arnoldo Mondadori Editore, 1967

ARIA, Barbara: "The nature of the chinese character". Nueva York: Simon & Schuster, Inc., 1991.

BARDAVIO, José M.: "La versatilidad del signo". Madrid: Alberto Corazón, 1975.

BARTHES, Roland: "Elementos de Semiología". (T.O.: "Elements de Semiologie". París: Editions du Seuil). Trad. de Alberto Méndez. Madrid: Alberto Corazón Editor, 1971.

- "El Imperio de los Signos". (T.O.: "L'empire des signes". Ginebra: Editions

d'Art Albert Skira, S.A., 1970). Trad. española: Adolfo García Ortega. Madrid: Mondadori España, S.A., 1991.

BELINCHON, Mercedes (et al.): "Psicología del lenguaje, investigación y teoría". Madrid: Editorial Trotta, 1992.

BEURDELEY, M. (et al.): "Chinese Erotic Art". (Fribourg: Office du Livre, 1969. Reeditado en Hong Kong). Trad. del francés por Diana Imber. New Jersey: William S. Konecky Associates, Inc., Chartwell Books, Inc., 1969.

- "L'Amateur chinois". (Des Han au XX<sup>e</sup> siècle). Fribourg: Office du Livre, 1966.

BLACK, Max.: "El laberinto del lenguaje". Venezuela: Monte Avila Editores, C.A., 1969.

BUSH, Susan: "The Chinese Literati on Painting". Su Shih (1037-1101) to Tung Ch'ü-Ch'ang (1555-1636). Massachusetts and London: Harvard University Press, Harvard-Yenching Institute Studies XXVII, 1987.

CHOMSKY, Noam: "Syntactic Structure". La Haya: Mouton, 1957.

DERRIDA, Jacques: "La voz y el fenómeno. Introducción al problema del signo en la fenomenología de Husserl". (T.O. en francés: "La voix et le phénomène". Intr. au problème du signe dans la phénoménologie de Husserl). Trad. y Pr. de Francisco Peñalver. Valencia: Pre-Textos, 1985.



ECO, Umberto: "La estructura ausente". Barcelona: Lumen, 1972.

- "Signo". (T.O.: "Segno". Milán: Instituto Editoriale Internazionale, 1973). Trad. por Francisco Serra Cantarell. Barcelona: Editorial Labor, S.A., Barcelona, 1988.

EITEL, Ernest J.: "Feng-Shui. La ciencia del paisaje sagrado en la antigua China". (Trad. José M. Pomares). Barcelona: Ediciones Obelisco, S.A., 1993.

FOUCAULT, Michel: "Las palabras y las cosas". (T.O.: "Les mots y les choses". París: Editions Gallimard, 1966). Trad. por Elsa Cecilia Frost. (Primera edición en español en 1968). México: Siglo XXI de España Editores, 1989 (1ª).

GARMAN, M.: "Psycholinguistics". Cambridge: Cambridge University Press, 1990.

- "Psycholinguistics: Central Topics". Londres: Methuen, 1985.

GELB, Ignace J.: "Historia de la Escritura". (T.O.: "A study of Writing", con autorización de The University of Chicago [1952]. Chicago, Illinois, U.S.A.). Ver. española de Alberto Adell. Madrid [1976]: Alianza Editorial, S.A., 1987 (3ª reimp.).

GENET, Jacques: "China: aspectos y funciones psicológicas de la escritura". Centro Internacional de Síntesis. Madrid: SXXI, 1971.

- GEORGES, Jean: "Writting. The Story of Alphabets and Scripts". (Trad. al español por Jenny Oates). Londres: Thames and Hudson, 1992.
- GOEPER, R.: "Calligraphie". Arts de la Chine. Fribourg: Office du Livre 1973, pp. 193-244.
- GOODMAN, N.: "Los lenguajes del arte". Barcelona: Seix Barral, 1968.
- HOUGHTON BRODRICK, A.: "La pintura china". México: Fondo de Cultura Económica, 1966 (2ª).
- ILLOUZ, Claire: "Les sept trésors du lettré". (Prólogo de Jacques Pimpaneau, Prof Institut National des Langues Orientales, Directeur du Musée Kwok-on). Puteaux: Erec Editeur, 1985.
- JAKOBSON, R.: "Ensayos de lingüística general". (En "Lingüística y Poética"). Barcelona: Seix Barral, 1974-75. En Madrid: Cátedra (Trad. de F. Abad), 1981.
- JEAN, Georges: "Writing. The story of alphabets and scripts". (Ed. original: Trieste (Italia), Editoriale Libreria, 1987). Trad. al inglés por Jenny Oates. Londres: Thames and Hudson, 1992.
- KRISTEVA, Julia: "Semiótica 2". (T.O.: "Recherches pour une sémanalyse". Editions du Seuil, 1969). Trad. de José Martín Arancibia. Madrid: Editorial Fundamentos, 1981, (2ª).

LANGER, S.: "Feeling and Form". Nueva York: Scribner's, 1953.

- "Problems of Art". Nueva York: Scribner's, 1957.

LEPSCHY, Giulio C.: "La lingüística estructural". (T.O.: "La linguistica strutturale". Torino: Giulio Einaudi Editore, 1966). Trad. Carlos Manzano. Barcelona: Editorial Anagrama, 1971.

MALMBERG, Bertil: "Teoría de los signos". (T.O. en sueco [1973]: "Teckenlära - en introduktion till tecknens och symbolernas problematik"). Trad. de Alejandro Licona. México: Siglo XXI Editores, S.A., 1977.

MARTIN, Judy: "Guía completa de Caligrafía". (Ed. original [1984]: Quill Publishing Limited, Londres). Trad. de Juan Manuel Ibeas; coordinadora Miriam Stribley. Madrid: Hermann Blume, 1985.

MARTIN SERRANO, M. y SIGUAN, M.: "Comunicación y lenguaje". Madrid: Alhambra, 1991.

MAYOR, Juan: "Estrategias y programas de intervención en el lenguaje". Manual de educación especial. Madrid: Anaya, 1988.

MAYOR, Juan y PINILLOS, José Luis: "Tratado de Psicología General". (Nº 6. "Comunicación y Lenguaje"). Coordinadores: Manuel Martín Serrano y Miquél Siguán Soler. Madrid: Alhambra Longman, S.A., 1991.

MORRIS, Charles: "Fundamentos de la Teoría de los signos". (T.O.: "Foundations of the Teory of Signs" [1938]. Publicado en inglés como Parte Segunda de "Writtings on the General Teory of Signs". Mouton, La Haya, París, 1971). Trad. de Rafael Grasa. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, S.A., 1985.

- "La significación y lo significativo". (T.O.: "Signification and Significance" [1964]. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press). Trad. de Jesús Antonio Cid. Madrid: Albertó Corazón Editor, 1974.

- "Signs, Language and Behavior" [1946]. Nueva York: Prentice-Hall. (Trad. castellana: "Signos, lenguaje y conducta". Buenos Aires: Losada, 1962).

MOUNIN, Georges: "Claves para la lingüística". (T.O.: "Clefs pour la Linguistique". París: Éditions Seghers, 1968). Trad. de Felisa Marcos. Barcelona: Editorial Anagrama, S.A., 1976.

- "Saussure. Presentación y textos". (T.O.: "Saussure ou le structuraliste sans le savoir". París: Éditions Seghers, 1968). Trad. de Juan Argente. Barcelona: Editorial Anagrama, 1971.

OCAMPO, Estela: "El infinito en una hoja de papel". Barcelona: Icaria Editorial, S.A., 1989.

OSHERSON, D.N. y LASNIK, H.: "Language". Cambridge, MA: MIT Press, 1990.

- PANOFSKI, E.: "El significado de las artes visuales" (1957). Buenos Aires: Infinito, 1970.
- PEIRCE, Charles Sanders: "Collected Papers". Cambridge, MA: Harvard University Press, 1931-35.
- "La ciencia de la semiótica". Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1986.
- PIGNOTTI, Lamberto: "Nuevos signos". (T.O.: "Nuovi Segni". Marsilio Editori-Padova, 1973). Trad. de Joaquín Espinosa. Valencia: Fernando Torres Editor, 1974.
- ROWLEY, George: "Principios de la Pintura China". Madrid: Alianza Editorial, S.A., 1981.
- SANTACRUZ, J.: "Psicología del lenguaje: Procesos". Madrid: Serv. Publicaciones de la UNED, 1987.
- SAUSSURE, Ferdinand de: "Course in General Linguistics". (Trad. de Wade Baskin). Eds. Charles Bally, Albert Sechehaye, and Albert Riedlinger. New York: McGraw-Hill, 1966.
- SCINTO, L.F.M.: "Written Language and Psychological Development". Orlando: Academic Press, 1986.
- SCHAFF, A.: "Introducción a la Semántica". México: Fondo Cultura Económica, 1969.
- SCHLOSSER, Julius: "La literatura artística". Manual de fuentes de la historia moderna del arte. Presentación y ediciones por Antonio

- Bonet Correa. (T.O.: "Die Kunstliteratur". Viena, Kunstverlag Anton Schroll and Co., 1924). Trad. de Esther Benítez. Madrid, Ediciones Cátedra, S.A., 1976.
- SINGER, M.: "Psychology of language: An introduction to sentence and discourse processes". Hillsdale, N.J.: LEA, 1990.
- SKINNER, B.F.: "Sobre el conductismo". (T.O.: "About behaviorism". Nueva York: Alfred A. Knopf, 1974). Trad. de Fernando Barrera. Barcelona: Ediciones Orbis, 1986 (2ª).
- TORDERA, Antonio: "Hacia una semiología pragmática. El signo en Ch. S. Peirce". Valencia: Fernando Torres Editor, 1978.
- TOUSSAINT, Franz: "La frûte de jade". Paris: L'Édition d'Art H. Piazza, 1947.
- ULLMANN, Stephen: "Semántica". (T.O.: "Semantics". Oxford: Basil Blackwell, 1962). Trad. del inglés por Juan Martín Ruiz-Werner. Madrid: Aguilar, S.A. de Ediciones, 1976, (2ª).
- VALLE, F.: "Psicolingüística". Madrid: Morata, 1991.
- VALLE, F. (et al.): "Lecturas de Psicolingüística". Madrid: Alianza (2 V.), 1990.
- VAZQUEZ ALONSO, Mariano: "El libro de los signos". Barcelona: Ediciones 29, 1980.

VEGA, M. de (et al.): "Lectura y comprensión: Una perspectiva cognitiva". Madrid: Alianza, 1990.

WILLERS, William: "Chinese Calligraphy. Its History and Aesthetic Motivations". Hong Kong: Oxford University Press, 1981.

### 10.2.3. PUBLICACIONES DE MUSEOS Y FUNDACIONES.

#### 10.2.3.1. AUTORES ORIENTALES.

- Catálogo del "Museum of Chinese History". An Introduction to Chinese History Exhibition". Beijing. S/f.

- Catálogo del "Yan Huang Art Museum". Beijing: Printing House & China Youth Press, s/f.

LIAO JINGWEN: "Painting by Xu Beihong". Beijing: Xu Beihong Museum, s/f.

ENCICLOPEDIA DEL: "Museo de la Historia de China". 8 V. Beijing, 1991.

YUAN KEJIAN: "The Museum of Chinese Revolution". Beijing: China Global Printing Company, 1991.

#### 10.4.2.4.2. AUTORES OCCIDENTALES.

BRYANT, Julius: "Victoria and Albert Museum. Guía". Londres: The National Museum of Art and Design, 1986.

CASADO PARAMIO, J.M. y SIERRA DE LA CALLE, B.:  
"China. Mitos, Dioses y Demonios". Catálogo  
de la Exposición de Pinturas Chinas del  
Museo Oriental de Valladolid. Zamora: 24  
enero al 21 febrero 1989. Centro Cultural  
Caja de Zamora, 1989.

- "Museo Oriental de Valladolid. Orígenes,  
presente y obras maestras". Valladolid:  
Editorial Estudio Agustiniano, 1988, (2ª).

- "Pinturas Religiosas Chinas". Museo  
Oriental de Valladolid. Catálogo I.  
Valladolid: Caja de Ahorros Provincial de  
Valladolid, 1988.

CATALOGO Exposición "Culturas de Oriente".  
Donación Santos Munsuri. Museo Nacional de  
Etnología. Madrid: Ministerio de Cultura.  
Dirección General de Bellas Artes y  
Archivos. / Caja de Ahorros del  
Mediterráneo, 1990.

CERVERA FERNANDEZ, I.: "Pinturas chinas en papel  
de arroz del Palacio Real de Aranjuez".  
Madrid: Reales Sitios, 72. Patrimonio  
Nacional, 1982.

FOURCADE, François: "Le Musée de Pékin". París:  
Éditions Cercle D'art, 1964.

GARCIA, L. y SANTOS, F.: "Culturas y Drogas".  
Madrid: Museo Nacional de Etnología.  
Ministerio de Cultura, 1977.

GUIA de la Exposición "Oriente-Occidente"  
(Primitivas realaciones de España con Asia y  
Oceanía). Madrid: Dirección General de



Archivos y Bibliotecas. Biblioteca Nacional,  
1958.

MCPHEE, Sarah (et al.): "The Metropolitan Museum of Art. Asia". Nueva York: Bradford D. Kelleher Publisher, 1987.

ROGERS, Howard y LEE, Sherman E.: "Masterworks of Ming and Qing Painting from the Forbidden City". Lansdale (EE.UU.): International Arts Council, 1988, 1989.

ROMERO DE TEJADA, Pilar: "China. Pintura sobre papel de arroz, XVIII, XIX". (Catálogo de la Exposición en la Torre D. Borja de Santillana del Mar, noviembre-diciembre 1989. Santander: Fundación Santillana, 1989.

SIERRA DE LA CALLE, Blas: "Catay. El sueño de Colón". (Las Culturas China y Filipinas en el Museo Oriental de Valladolid). Junta de Castilla y León, Consejería de Cultura y Bienestar Social. Salamanca, Gráficas Varona, 1991.

TABAR, Fernando: "Cerámica de China y Japón en el Museo Nacional de Artes Decorativas". Madrid: Ministerio de Cultura. Dirección General de Bellas Artes y Archivos. Subdirección General de Museos-Patronato Nacional de Museos, 1983.

THORP, Robert L.: "Son of Heaven". (Introductory Essay by Yang Xiaoneng). Publicación oficial de la exhibición. Seattle: Son of Heaven Press, july-december, 1988. Columbus, Ohio: march-august, 1989.

WILSON, David M.: "The Collections of the British Museum". Londres: Trustees of The British Museum. British Museum Publications, 1989 (2ª).

WINTER, E.: "Enamel Painting Techniques". Nueva York: Ed. Praeger, 1970.

### 10.3. DICCIONARIOS Y MANUALES CONSULTADOS.

#### 10.3.1. AUTORES ORIENTALES.

EDICIONES EN LENGUAS EXTRANJERAS: "Manual Elemental de chino moderno": T.I. Beijing. Ediciones en Lenguas Extranjeras, 1981.

WY ED.: "A comprehensive Chinese-English dictionary": Beijing: Editorial Wy, 1991.

#### 10.3.2. AUTORES OCCIDENTALES.

BONIN, Werner F.: "Diccionario de Parapsicología": Madrid: Alianza Editorial, S.A., 1983.

CLUB INTERNACIONAL DEL LIBRO: "Nuevo Diccionario Enciclopédico Universal" (Pr. General del Dr. Pedro Laín Entralgo). 44 T. Madrid: Club Internacional del Libro, 1985

CHEVALIER, Jean: "Diccionario de los símbolos". Con la colaboración de Alain Gheerbrandt. (T.O.: "Dictionnaire des symboles". París: . Robert Laffont et Éd. Jupiter, 1969). Ver. castellana de Manuel Silvar y Arturo Rodríguez. [1986]. Barcelona: Editorial Herder, 1991, (3ª).

FERRATER MORA, José: "Diccionario de Filosofía Abreviado". [1967]. Barcelona: Editorial Sudamericana, 1987, (11ª).

GENOVARD ROSELLO, C.: "Diccionario de Psicología". Barcelona: Elicien, 1979.

LEWANDOWSKI, Theodor: "Diccionario de Lingüística". (T.O.: "Linguistisches Wörterbuch"). Trad. de Mª Luz García-Denche Navarro y Enrique Bernárdez. Madrid: Ediciones Cátedra, S.A., 1986, (2ª).

LONGMAN ED.: "Contemporary English-Chinese Dictionary". China: Longman, 1988.

MILLAN CONTRERAS, Donato: "Diccionario Internacional Abreviado de Siglas, Contracciones y Abreviaturas". (D.I.A.S.C.A.). Madrid: Paraninfo, 1974.

MOREL, Héctor V. y MORAL, José Dalí: "Diccionario Budista". Buenos Aires: Editorial Kier, S.A., 1989.

NOEL, J.F.M: "Diccionario de Mitología Universal". 2 T. Barcelona: Edicomunicación, S.A., 1991.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: "Diccionario de la Lengua Española". 2 T. Madrid: Real Academia Española. Editorial Espasa Calpe, S.A., 1992, (21ª).

#### 10.4. TRATADOS, MANUALES Y OTROS TEXTOS.

##### 10.4.1. AUTORES ORIENTALES.

SINGH, Madanjeet: "The Sun. Symbol of power and life". New York: Harry N. Abrams, Inc., UNESCO, 1993.

##### B) AUTORES OCCIDENTALES:

ARISTOTELES: "Poética". (Trad. y notas de Angel J. Cappelletti). Caracas: Monte Avila Hispano Americana, 1991.

BEARDSLEY, Monroe C. y HOSPERS, John: "Estética". (Trad. de Román de la Calle). Madrid: Ediciones Cátedra, S.A., 1990, (9ª).

BOISSELIER, Jean: "Historia ilustrada de las formas artísticas". (Asia). Madrid: Alianza Editorial, 1986.

CASSIRER, E.: "Antropología filosófica de las formas simbólicas" (T.I, II y III), (1923-29). México: Fondo de Cultura Económica, 1971-76.

COLLIS, Maurice: "Marco Polo". Barcelona: Salvat Editores, S.A., 1988.

CROCE, B.: "Estética: Filosofía como ciencia del espíritu". (Prólogo de D. Miguel de Unamuno). Madrid: Ed. Fr. Beltrán, 1926.

CHANOIT, P., MATHE, A. (Et. al.): "La Catarsis". (T.O. [1971]: "La Catharsis". Annales de Psychotherapie, Tomo II. Les Editions E.S.F.).

- Trad. de Joaquín Alonso. Madrid: Editorial Fundamentos. Anales de Psicoterapia/2, 1973.
- DANTIN CERECEDA, J.: "Eurasia". Madrid: Calpe, 1923.
- DIAZ MAS, Paloma: "Biografías de genios, traidores, sabios y suicidas según antiguos documentos". Madrid: Editora Nacional, 1973.
- DOLDER, Willi & Ursula: "Paraisos. Animales y plantas en los últimos paisajes vírgenes de nuestro mundo". Barcelona: Mundo Actual de Ediciones, S.A., 1979.
- Equipo Editorial: "Marco Polo". Barcelona: Ediciones Amaika, S.A., 1982.
- FERNANDEZ ARENAS, José y BASSEGODA I HUGAS, Bonaventura: "Barroco en Europa". Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S.A., 1983.
- FODOR, Jerry A.: "Psicosemántica. El problema del significado en la filosofía de la mente". (T.O.: "The problem of meaning in the Philosophy of Mind". The Massachusetts Institute of Technology, 1987). Trad. de Oscar L. González-Castán. Madrid: Editorial Tecnos, S.A., 1994.
- GADAMER, Hans-Georg: "Verdad y Método". Salamanca: Editorial Sígueme, 1977.
- GARCIA PEREZ, Juan: "El arte de pensar". Madrid: Ediciones Ibéricas. S/f.
- GUBERN, Jorge: "Aventuras de Marco Polo". Barcelona: Editorial Mateu, 1958.

GUBERN, Román: "El lenguaje de los cómics". (Pr. de Luis Gasca). Barcelona: Ediciones Península, 1979, (3ª).

HINDE, Robert A.: "Bases biológicas de la conducta social humana". México: Siglo XXI Editores, S.A., 1977.

JASPERS, Karl: "Iniciación al método filosófico". (Trad. de F.J. Solero). Madrid: Espasa Calpe, S.A., 1983.

JUNG, Karl (et al.): "El hombre y sus símbolos". (T.O. en inglés: "Man and his symbols". Londres [1964]: Aldus Books Ltd.). Trad. de Luis Escobar Bareño. Madrid: Aguilar, 1974 (2ª).

KIRK, G.S.: "El mito". Su significado y funciones en la Antigüedad y otras culturas. (T.O.: "Myth. Its meaning and functions in Ancient and other cultures". Londres, Cambridge University Press, 1970). Traducida por Teófilo de Loyola. Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica, S.A., 1990 (2ª reimp. en España).

KUE, Gloria: "Los sistemas de signos. Teoría y práctica del estructuralismo soviético". Madrid: Alberto Corazón Editor, 1972.

LANDE, Mr. de la: "Arte de hacer el papel, según se practica en Francia, y Holanda, en la China, y en el Japón". (Trad. de orden de la Real Junta General de Comercio, Moneda y Minas por D. Miguel Gerónimo Suárez y Núñez). Madrid: licencia de D. Pedro Marín, 1778.

LANGER, S.: "Feeling and Form". Nueva York: Scribner's, 1953.

- "Problems of Art". Nueva York: Scribner's, 1957.
- MERQUIOR, José Guilherme Merquior: "La estética de Lévi-Strauss". (T.O.: "L'esthétique de Lévi-Strauss". Trad. de Antoni Vicens). Barcelona: Ediciones Destino, 1978.
- MORPURGO TAGLIADE, Guido: "La estética contemporánea". (T.O.: "L'esthétique contemporaine". Une enquête. Milan: Marzorati - Éd., 1960). Trad. de Andrés Pirk y Ricardo Pochtar. Buenos Aires: Ed. Losada, S.A., 1971.
- NEBIOLO, G. (et al.): "Los cómics de Mao". (T.O.: "I fumetti di Mao", Casa editrice Gius. Laterza & Figli Spa. Roma, 1971). Ver. castellana de Jaume Forga. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S.A., 1976.
- PARAIN, Brice: "El pensamiento prefilosófico y oriental". (1). (T.O. en francés: "Histoire de la Philosophie 1. Encyclopédie de la Pléiade". Editions Gallimard, 1969). Trad. por: María Esther Benítez, Santos Juliá, Gregorio Morán y Román Oria. Madrid: Siglo XXI de España Editores, 1984, (10ª en castellano).
- PERADEJORDI, Julio: "El cuerpo humano". Barcelona: Ediciones Obelisco, S.A., 1991.
- PLATON: "El Banquete, Fedón y Fedro". (Trad. y presentaciones: Luis Gil). Barcelona [1975]: Editorial Labor, S.A., 1987 (4ª ed., 4ª reimp.).
- PLAZAOLA, Juan: "Introducción a la Estética". Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1973.

PUECH, Henri-Charles: "Las religiones en los pueblos sin tradición escrita". Madrid. Siglo XXI de España Editores, S.A., 1981.

PUJOL, Carlos: "1900". Barcelona: Editorial Planeta, S.A., 1987.

QUIGLEY, Caroll: "La evolución de las civilizaciones". (T.O.: "The evolution civilizations". New York: The Macmillan Company, 1961). Trad. Luis Tobío. Buenos Aires: Ed. Hermes, 1963.

READ, Herbert: "El significado del arte". (T.O. "The meaning of art", 1931). Presentación, notas y suplemento final de José de Castro Arines. Madrid: Editorial Magisterio Español, S.A., 1973.

RIOS Y RIOS, Angel de los: "La parte de los montañeses en el descubrimiento de América". Santander: Imprenta L. Blanchard, 1892.

ROSSI, Ino y O'HIGGINS, Edward: "Teorías de la Cultura y Métodos Antropológicos". (T.O.: "Theories of Culture and Anthropological Methods, in People in Culture. A Survey of Cultural Anthropology". J.F.Bergin Publishers, Inc. New York, 1980). Trad. de Aberto Cardín. Barcelona: Editorial Anagrama, 1991.

RUIZ-VARGAS, José María: "Psicología de la memoria". Madrid: Alianza Editorial, S.A., 1991.

SANTOS, Rosa Helena: "El nuevo camino del pensar abierto por Heidegger". Bogotá: ECO, n° 206, diciembre 1978.



SAMUELS, Mike y SAMUELS, Nancy: "Ver con el ojo de la mente". (T.O.: "Seeing with the Mind's eye", New York, Random House Inc., 1975). Trad. por Eduardo Roselló Toca en 1991. Madrid, Los Libros del Comienzo, 1991.

SAN AGUSTIN: "Confesiones". (Intr. de José Luis Aranguren. Trad. y notas de Angel Custodio Vega). Barcelona: Editorial Bruguera, S.A., 1984.

SCHLOSSER, Julius: "La literatura artística". Manual de fuentes de la historia moderna del arte. Presentación y ediciones por Antonio Bonet Correa. (T.O.: "Die Kunstliteratur". Viena, Kunstverlag Anton Schroll and Co., 1924). Trad. de Esther Benítez. Madrid, Ediciones Cátedra, S.A., 1976.

SERVAN-SCHREIBER, Jean Luciois: "El arte del tiempo". (T.O.: "L'Art du Temps". Librairie Arthème Fayard, 1983). Trad. Mauro Armiño. Madrid: Espasa Calpe, 1985.

SPENGLER, Tilman: "El pintor de Beijing". (T.O.: "Der Maler von Peking". Rowohlt Verlag GmbH, Reinbek b. Hamburg, 1993). Trad. del alemán Pilar Giralt Gorina. Barcelona: Editorial Seix Barral, S.A., 1994.

SPERBER, Dan: "El simbolismo en general". (T.O.: "Le symbolisme en général". París [1978]: Hermann, éditeurs des sciences et des arts). Pr. de M. Jesús Buxó. Trad. de J.M. García de la Mora. Barcelona: Ed. Anthropos. Promat, S. Coop. Ltda., 1988 (reimp.).

STEINER, Rudolf: "¿Como se adquiere el conocimiento de los mundos superiores?", (T.O. en alemán: "Wie erlangt man erkenntnisse der höheren welten?"). Trad. de Juan Berlín y Melchor de la Garza. Refundida por Francisco Schneider. Buenos Aires: Editorial Dédalo, 1978.

URBINA, Pedro Antonio: "Filocalía o Amor a la Belleza". (Pr. de Antonio Millán Puelles). Madrid: Ediciones Rialp, S.A., 1988.

VIRGEN DEL CARMEN, Fr. Alberto de la: "Estética de Platón". Burgos: Editorial el Monte Carmelo, 1951.

#### 10.5. OTRAS FUENTES.

10.5.1. ASAMBLEAS, CICLOS DE CONFERENCIAS, COLOQUIOS, CONGRESOS, CURSOS, EXPOSICIONES, JORNADAS, MESAS REDONDAS, SEMINARIOS, SIMPOSIOS.

##### 10.5.1.1. ORIENTALES.

- EXPOSICION UNIVERSAL "EXPO'92". Sevilla, abril-octubre 1992.
- FISAC, Taciana: I Simposio de estudios chinos "Los intelectuales en China ayer y hoy". Madrid: Centro de Estudios de Asia Oriental, Universidad Autónoma de Madrid.
- INSTITUTO ESPAÑOL DE COMERCIO EXTERIOR (ICEX): "Jornadas informativas sobre mercados exteriores. República Popular China". Madrid: Ministerio de Comercio, 2 de noviembre 1993.

- NIE XINSHENG (et al.): "Exposición económica y comercial Beijing-Madrid, ciudades fraternales". Madrid: Comisión Municipal de Relaciones Económicas y Comercio con el Exterior, de Beijing. Recinto Ferial de la Casa de Campo, 11 al 17 de junio 1993.
- ROMERO DE TEJADA, Mariló (et al.): Ciclo de conferencias sobre "Caligrafía japonesa". Madrid: Museo Nacional de Antropología, 16 al 30 de junio de 1993.
- "XXIX Asamblea General de la Asociación Española de Orientalistas". Madrid: Escuela Diplomática, 9 al 12 de octubre 1992.
- "XXX Asamblea General de la Asociación Española de Orientalistas". Badajoz: Universidad de Extremadura, 9-12 octubre 1993.
- "XXXI Asamblea General de la Asociación Española de Orientalistas". Sevilla: Rectorado Universidad de Sevilla, 28 al 31 de octubre 1994.

#### 10.5.1.2. OCCIDENTALES.

- BELINCHON, Mercedes: Curso "El lenguaje como rasgo configurador de lo humano: una valoración de la psicología actual". Madrid: U.A.M., 30 abril, 7, 9, 14, 16, 21 y 23 mayo 1991.
- BENAYAS, Javier y RUIZ, Juan P.: Curso "Ecología y paisaje". Madrid: U.A.M., 9, 11, 16, 18, 23 y 25 febrero y 2 y 4 marzo 1993.

- ~~DOMINGUEZ MONEDERO, Adolfo: Curso "Viajes, descubrimientos y colonización en el mundo antiguo".~~ Madrid: U.A.M., 18 y 25 enero, 1 y 8 febrero de 1992.
  
- ~~FOLGUERA, Pilar y GIL, Angel: Curso "Coyuntura Socioeconómica y Sanitaria de los Países en Vías de Desarrollo".~~ Madrid: U.A.M., 12, 14, 19, 21, 26 y 28 de abril y 3 y 5 de mayo 1994.
  
- MARRODAN, M. Dolores y PRADO, Consuelo: Curso "Las migraciones: su repercusión en la sociedad y en la biología de las poblaciones humanas". Madrid: U.A.M., 14, 21, 28 marzo y 4 abril 1992.
  
- OÑATE, Teresa: Curso "Un tiempo estético: pensar las Artes". Madrid: Facultad de Filosofía de la Universidad Complutense de Madrid y el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, del 2 de marzo al 9 de diciembre de 1993.
  
- PARIS, Carlos: Curso "Ética, política y sociedad, homenaje a José Luis Aranguren". Madrid: U.A.M., 14, 16, 21, 23, 28 y 30 enero y 4 y 6 febrero 1992.
  
- PINILLOS, José Luis: Curso "Introducción a la Psicohistoria". Madrid: Colegio Libre de Eméritos, 14 de octubre al 16 diciembre de 1992.
  
- ROJO, Guillermo: Seminario "La lingüística y sus aplicaciones". Santander: Universidad

Internacional Menéndez Pelayo (UIMP), 9 al 13 agosto 1993.

- TOHARIA, José Juan: Curso "¿Quién marca los límites del derecho a la información?". Madrid: U.A.M., 6, 13, 20 y 27 noviembre 1993.
- XANDRO, Mauricio: "X Jornadas de Grafología". Madrid: Sociedad Española de Grafología, 4, 5 y 6 noviembre 1993.

#### 10.5.2. OTROS.

- Compañía de Opera núm.3 de la Ciudad de Chengdu (Sichuan): "La leyenda de la serpiente blanca". Director: Liu Yuchuan. Libreto y dirección artística: Xu Fen. Ayudantes de dirección: Xiaoting, Gong Chaokun, Yang Kunshan, Tian Huiwen. Teatro de Madrid, con la colaboración de la Embajada de la República Popular China y la Asociación de Amigos de la Opera de Madrid. Madrid, 19 de noviembre de 1993.

**BIBLIOTECAS CONSULTADAS**

## 11. BIBLIOTECAS CONSULTADAS.

Se ha recabado información de los siguientes Centros y Bibliotecas:

- Museo Yan Huang de Beijing (República Popular de China).
- Museo de la Historia de China en Beijing (República Popular de China).
- Museo Bellas Artes de Beijing (República Popular de China).
- Museo Xu Bei-hong de Beijing (República Popular de China).
- Metropolitan Museum de Nueva York (EE.UU.).
- British Museum de Londres (U.K.).
- Fundación Percival de Londres (U.K.).
- Biblioteca del Victoria and Albert Museum de Londres (U.K.).

- Oficina Cultural de la Embajada de China en España. Madrid.
- Biblioteca de la Embajada de Francia en España (Instituto Francés). Madrid.
- Asociación Española de Orientalistas. Universidad Autónoma de Madrid.
- Biblioteca Nacional de Madrid.
- Biblioteca de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense en Madrid.
- Biblioteca de la Facultad de Geografía e Historia de la Universidad Complutense de Madrid.
- Biblioteca de la Facultad de Psicología de la Universidad Autónoma de Madrid.
- Biblioteca de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Autónoma de Madrid.
- Biblioteca del Instituto de Ciencias de la Educación (I.C.E.) de la Universidad Autónoma de Madrid.



- Biblioteca del Museo del Prado. Madrid.
- Biblioteca del Museo Nacional de Artes Decorativas de Madrid.
- Biblioteca Popular "Concha Espina" de Madrid.
- Biblioteca Popular "Ruiz Egea" de Madrid.
- Biblioteca del C.S.I.C. / I.S.O.C. c/ Pinar. Madrid.
- Museo Oriental de Valladolid.
- I.S.O.C. c/ Duque de Medinaceli. Madrid.
- Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Madrid.

## A P E N D I C E S

## 12. APENDICES.

Se incluyen los siguientes índices:

- Índice de abreviaturas.
- Índice de ilustraciones.
- Índice de nombres.

### 12.1. INDICE DE ABREVIATURAS.

A. = autor.  
AA. = autores varios.  
Adapt. = adaptación.  
Adv. = adverbial, adverbio.  
Ampl. = ampliada.  
a.n.e. = antes de nuestra era.  
aprox. = aproximadamente.  
Apud. = citado por.  
ca. = *circa* (alrededor de).  
c., cap. = capítulo.  
Cc. = capítulos.  
Cf., Cfr. = *confer* (confróntese, compárese).  
Co. = *Company* (Compañía).  
Coop. = Cooperativa.  
Dic. = diccionario  
Ed. = editor.  
Ed., edic. = edición, ediciones.  
Edit. = editado, editorial.  
Enc. = *Enciclopedia*.  
Et al. = y otros.  
Etc. = *etcétera*.  
f. = sustantivo femenino.  
Gr. = griego.  
Intr. = introducción.  
km. = kilómetros.  
Lat. = latín o latina.

*Lit.* = literal, literalmente.  
*Loc.* = locución.  
*M.* = Manual.  
*m.* = sustantivo masculino.  
*N.B.* = *Nota bene* (nótese bien).  
*n.e.* = nuestra era.  
*Núm., n.º.* = número.  
*Op. cit.* = obra citada.  
*p., pág.* = página.  
*pp.* = páginas.  
*Párr.* = párrafo.  
*PCCh.* = Partido Comunista de China.  
*Pr.* = prólogo.  
*Ps.* = pasaje.  
*Q.v.* = *quod vide* (véase).  
*reimp.* = reimpresión.  
*s.* = siglo.  
*S.* = Sociedad.  
*Sec.* = sección.  
*S/f.* = sin fechar, o sin fecha.  
*S/n.º.* = sin número.  
*SS.* = siguientes.  
*Supl.* = suplemento.  
*T.* = tomo.  
*T.O.* = Título original.  
*Trad.* = traducción, traducido, traducida.  
*V., Vol.* = volumen.  
*Ver.* = Versión.

## 12.2. INDICE DE ILUSTRACIONES.

1. (Página 72). Templo del Cielo en Beijing. (Foto: Manuela Domínguez Culebras).

2. (Página 74). Mapa de China.

3. (Página 94). Templo de Confucio en Qufu, provincia de Shandong. La imagen de este gran sabio chino muestra doce pendientes de jade sobre la cabeza, y un traje de etiqueta con doce motivos diferentes. Sentado, con la mirada penetrante al frente, aire sereno, semblante expresivo y sosteniendo una tablilla de jade en la mano, parece estar impartiendo enseñanzas a sus discípulos. (Foto: China Revista Ilustrada 1/85. Beijing: Corporación China de Comercio Internacional del Libro, 1985).

4. (Página 116). Lao Tse. (Foto: q.v.: "L'amateur chinois" de Michel Beurdeley. Office du Livre, Fribourg, 1966, p.288).

5. (Página 130). Bodhidharma. Figura de porcelana 29,8 cm. Donación de Mrs. Winthrop W. Aldrich, Mrs. Arnold Whitridge y Mrs. Sheldon Whitehouse, 1963. (Foto: Metropolitan Museum of Art. Nueva York).

6. (Página 209). Boxeo en tiempos de los Qing. (Foto: Xie Enhua/Huang Taopeng. China Revista Ilustrada 10/1991. Beijing: Corporación China de Comercio Internacional del Libro, 1991).

7. (Página 226). Opera de Chaozu titulada *Ding Richang*. (Foto: Liu Qijun. China Revista Ilustrada 3/1991. Beijing: Corporación China de Comercio Internacional del Libro, 1991).

8. (Página 273). Una sala del Museo Yan Huang de Beijing dedicada a "Los ocho excéntricos". (Foto: Manuela Domínguez Culebras).

9. (Página 281). Un sello cuadrado usado por Nur Ha-chi, fundador de la dinastía Qing. (Foto: China Revista Ilustrada 7/1984. Beijing: Corporación China de Comercio Internacional del Libro, 1984).

10. (Página 309). Escena de la "Batalla entre el ejército del gobierno y el ejército de la rebelión dirigido por Liu Fu-tong". Museo de la Historia de China. Beijing. (Foto: Manuela Domínguez Culebras).
11. (Página 312). "El capital de la dinastía *Ming*". Museo de la Historia de China. Beijing. (Foto: Manuela Domínguez Culebras).
12. (Página 313). "Retrato de Zhu Yüan-zhang". Museo de la Historia de China. Beijing. (Foto: Manuela Domínguez Culebras).
13. (Página 316). "La navegación de Zheng He" de Yao Zhong-hua. Museo de la Historia de China. Beijing. (Foto: Manuela Domínguez Culebras).
14. (Página 318). Li Zi-cheng. Museo de la Historia de China. Beijing. (Foto: Manuela Domínguez Culebras).
15. (Página 319). "Ge Xian dirige a los tejedores de Zu Zhong para resistir a los recaudadores de impuestos". Museo de la Historia de China. Beijing. (Foto: Manuela Domínguez Culebras).
16. (Página 322). "Retrato de Nür Ha-chi". Museo de la Historia de China. Beijing. (Foto: Manuela Domínguez Culebras).
17. (Página 323). "Li Zi-cheng entra en Beijing" por Wu Bi-yue y Lu Hong-niar. Museo de la Historia de China en Beijing. (Foto: Manuela Domínguez Culebras).
18. (Página 327). "Retrato del Emperador Alsin Gioro Xuan Ye del reinado Kangxi". Museo de la Historia de China. Beijing. (Foto: Manuela Domínguez Culebras).

19. (Página 328). "Batalla en el mar" por Luo-ming, Lu Hong-niar y Huan Jun. Museo de la Historia de China. Beijing. (Foto: Manuela Domínguez Culebras).
20. (Página 330). "Retrato de Zheng Cheng-gong", cuyo autor es Wang Zhong-xiao. Museo de la Historia de China. Beijing. (Foto: Museo de la Historia de China).
21. (Página 331). Una escena sobre "El transporte para la marcha al norte". Museo de la Historia de China. Beijing. (Foto: Manuela Domínguez Culebras).
22. (Página 332). "Construcción del dique del río Amarillo". Museo de la Historia de China. Beijing. (Foto: Manuela Domínguez Culebras).
23. (Página 333). "Control del río Huai He". Museo de la Historia de China. Beijing. (Foto: Manuela Domínguez Culebras).
24. (Página 334). De la serie "Tiendas y pequeños almacenes de la Dinastía Qing". Museo de la Historia de China. Beijing. (Foto: Manuela Domínguez Culebras).
25. (Página 335). "Cuadro de rollo sobre la inspección del emperador Hong Li del reinado Qian Long al sur de China". Museo de la Historia de China. Beijing. (Foto: Manuela Domínguez Culebras).
26. (Página 336). "Escenas de la vida cotidiana". Museo de la Historia de China. Beijing. (Foto: Manuela Domínguez Culebras).
27. (Página 337). Album sobre atuendos de los pueblos de las diversas nacionalidades de la Dinastía Qing. Museo de la Historia de China. Beijing. (Foto: Manuela Domínguez Culebras).

28. (Página 338). "Vida cotidiana de las diversas nacionalidades" por Chen Shi-zun. (Página derecha del álbum). Museo de la Historia de China. Beijing. (Foto: Manuela Domínguez Culebras).
29. (Página 339). "Rebelión del pueblo de la nacionalidad Miao" por Zong Yin-ke. Museo de la Historia de China. Beijing. (Foto: Manuela Domínguez Culebras).
30. (Página 340). "La rebelión dirigida por Lin Shuang-wen en Taiwan" por Liu Tian-yu. Museo de la Historia de China. Beijing. (Foto: Manuela Domínguez Culebras).
31. (Página 341). "Estampa del Año Nuevo" (Gui Xu Sheng Ping). Realizada durante el reinado del emperador Min Ning de la Dinastía *Qing* (1821-1840). Museo de la Historia de China. Beijing. (Foto: Manuela Domínguez Culebras).
32. (Página 343). "Comentando juntos un artículo magnífico" por Chen Lao-lian. (Foto: Manuela Domínguez Culebras).
33. (Página 344). "Paisaje de nieve" de When Zheng-ming. Museo de la Historia de China. Beijing. (Foto: Manuela Domínguez Culebras).
34. (Página 346). "Cuadro de rollo de flores y pájaros". Museo de la Historia de China. Beijing. (Foto: Manuela Domínguez Culebras).
35. (Página 347). "Paisaje con figura femenina". (Foto: Museo Nacional de Artes Decorativas, Madrid).
36. (Página 348). Uno de los "Paisajes de Yüan Ming Yüan". Museo de la Historia de China. Beijing. (Foto: Manuela Domínguez Culebras).



37. (Página 353). Cuatro importantes pensadores de la dinastía *Qing*. De izquierda a derecha: Li Zhi (1527-1602), Huang Zang-xi (1610-1695), Wang Fu-zhi (1619-1692) y Gu Yan-wu (1613-1682). Museo de la Historia de China. Beijing. (Foto: Manuela Domínguez Culebras).
38. (Página 363). "Compendio de materia médica", de Li Shi-zhen, publicado en 1678, y "Canon de materia médica" de Shen Nong, escrito entre los años 100 y 180. (Foto: Mo Bin-cun. China Revista Ilustrada 4/90. Beijing: Corporación China de Comercio Internacional del Libro, 1990).
39. (Página 365). Retrato de Tang Xian-zu, dramaturgo de la dinastía *Ming*, ilustre pensador, hombre de letras y poeta. (Foto: China Revista Ilustrada 9/86. Beijing: Corporación China de Comercio Internacional del Libro, 1986).
40. (Página 371). Pu Cong-ling (1640-1715). Museo de la Historia de China. Beijing. (Foto: Manuela Domínguez Culebras).
41. (Página 372). Cao Xue-qin (1723-1764). Museo de la Historia de China. Beijing. (Foto: Manuela Domínguez Culebras).
42. (Página 389). "Dos pájaros en una rama de melocotonero", de Wang Wu (1632-1690). (Foto: British Museum, Londres).
43. (Página 423). "Montañas fantásticas" (fragmento), 1692, de Shi Tao (1642-1718). (Foto: China Revista Ilustrada 12/90. Beijing: Corporación China de Comercio Internacional del Libro, 1990).
44. (Página 446). "Contemplando un caballo", de Gu Jian-long. (Foto: British Museum, Londres).

45. (Página 448). Lu Hi: "Paseo, malva reales y gallo". (Foto: The Palace Museum. "Masterworks of Ming and Qing Forbidden City". International Arts Council).

46. (Página 450). Pien Shoumin: "Gansos salvajes y juncos" (serie), de 1730. (Foto: The Palace Museum. "Masterworks of Ming and Qing Forbidden City". International Arts Council).

47. (Página 457). Shen Quan: "Aguila apoyada sobre un viejo árbol", de 1735. (Foto: The Palace Museum. "Masterworks of Ming and Qing Forbidden City". Lansdale: International Arts Council).

48. (Página 460). Túnica de dragones dinastía Qing. (Foto: Metropolitan Museum of Art, Nueva York).

49. (Página 489). "Anamorfosis", pintura sobre seda del siglo XVII. (Foto: "Chinese Erotic Art". Hong Kong: Chartwell Books, Inc.).

50. (Página 490). "La Prosperidad de Suzhou" o "Pleno Florecimiento" de Xu Yang, (fragmento). (Foto: China Revista Ilustrada 9/86. Beijing: Corporación China de Comercio Internacional del Libro, 1986).

51. (Página 492). "Cuadro sobre las personas de la dinastía Ming tocando el pipa (laúd)". Museo de la Historia de China, Beijing. (Foto: Manuela Domínguez Culebras).

52. (Página 497). Composición con figuras de la dinastía Qing. Museo de la Historia de China, Beijing. (Foto: Manuela Domínguez Culebras).

53. (Página 499). "Pájaros y arbustos" (fragmento), de Lin Liang. (Foto: China Revista Ilustrada 6/1989. Beijing: Corporación China de Comercio Internacional del Libro, 1989).

54. (Página 511). "Retrato de la última Emperatriz de la dinastía *Qing*". Palacio de Verano, Beijing. (Foto: The Beijing Slide Studio. Beijing).
55. (Página 555). Esquema de un rollo horizontal tipo.
56. (Página 556). Esquema de un rollo vertical tipo.
57. (Página 559). A la derecha: lámpara de cristal de la dinastía *Qing*, siglo XIX, con pinturas en cada una de sus caras. A la izquierda: una de ellas. (Foto: Museo Nacional de Etnología, Madrid).
58. (Página 560). Pintura de Wang Xi-san que muestra un niño jugando con leones pequeños. (Foto: China Hoy 4/91. Beijing: Corporación China de Comercio Internacional del Libro, 1991).
59. (Página 562). Plato dinastía *Ming* (reverso). (Foto: Museo Nacional de Etnología. Madrid).
60. (Página 565). Pieza de laca negra correspondiente a una pareja de objetos situados en una sala *Qing* del Museo de la Historia de China, en Beijing. (Foto: Manuela Domínguez Culebras).
61. (Página 575). El Libro de Jade de Nur Ha-chi, fundador de la dinastía *Qing*. (Foto: China Revista Ilustrada 7/1984. Beijing: Corporación China de Comercio Internacional del Libro, septiembre 1984).
62. (Página 586). *Bixi* del horno Geyao (Horno del Hermano Mayor). (Foto: Luo Wen-fa y Xu Xiao-yang. China Revista Ilustrada 3/88. Beijing: Corporación China de Comercio Internacional del Libro, 1988).

63. (Página 594). "Flor de loto" de Yun Shou-ping. (Foto: China Revista Ilustrada 12/90. Beijing: Corporación China de Comercio Internacional del Libro, 1990).

64. (Página 613). Muro de los nueve dragones. (Foto: The Beijing Slide Studio).

65. (Página 615). Una pintura en la Galería del Palacio de Verano en Beijing. (Foto: Manuela Domínguez Culebras).

---ooo0ooo---